



العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية

عند محمد عفيفي مطر

محمد سعد شحاتة

العلاقات النحوية

وتشكيل الصورة الشعرية

عند محمد عفيفي مطر

محمد سعد شحاتة

إهداء

إلى أمي، فترابُ أقدامِها فردوسُ المحبة،
وإخوتي، ردَّ الله غربةَ غائبهم، وسترَ شملَ حاضريهم،
وروح أبي، بقدرِ ما أحسنَ وأعطى،
وروح "سعد محمد شحاتة" رفيق الدَّرب..

"إني رأيتُ أنه لا يكتبُ أحدٌ كتابًا في يومِهِ إِلَّا قالَ في غدِهِ: لو غُيِّرَ هذا لكانَ أحسنَ،
ولو زيدَ هذا لكانَ يُستَحَسَنُ، ولو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضلَ، ولو تُرِكَ هذا لكانَ أجملَ. وهذا من
أعظمِ العِبرِ، وهو دليلٌ على استيلاءِ النقصِ على جُملةِ البَشَرِ".

العماد الأصفهاني

عن: تصدير ياقوت لمعجم الأدباء،

ومنير البعلبكي للمورد..

فهرس

- مقدمة..... - ٦ -
- الباب الأول: الشاعر والمنهج - ١٢ -
- الفصل الأول محمد عفيفي مطر بين الإنسان والشعر - ١٣ -
- الفصل الثاني الدعائم الأساسية لنظرية النظم..... - ٤٧ -
- الفصل الثالث في مفهوم الصورة الشعرية - ٦٥ -
- الباب الثاني: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية..... - ٧٣ -
- الفصل الأول التشبيه..... - ٧٧ -
- الفصل الثاني الاستعارة..... - ٩٨ -
- الفصل الثالث الكناية..... - ١٢٧ -
- الفصل الرابع قراءة تطبيقية في قصيدة..... - ١٣٨ -
- الخاتمة..... - ٢٠٩ -
- المصادر والمراجع..... - ٢١١ -

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لدراسة "أثر العلاقات النحوية في تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر" دوافع استثارت الكاتب في بداية رحلته وجعلته يقتنع بضرورة القيام بمثل هذه الدراسة واختيار هذا العنوان الطويل محوراً لدراسته.

لعل أول هذه الدوافع دافعٌ منهجيٌّ ترسخ في قناعات الباحث وهو يتابع الاتجاهات النقدية المختلفة التي تمارس رؤاها القرائية والنقدية - على حدٍّ سواء - على المنتج الشعري العربي الحديث والقديم؛ إذ وجد الباحث في أسس هذه الرؤى النقدية أسانيدَ نظرية يدور جُل محاورها حول استخدام النظريات النقدية الحديثة - الغربية منها على وجه التحديد - بقطيعة شبه تامة مع الرؤى البلاغية والنقدية العربية التي بُذرت دعائمها من قبل؛ الأمر الذي جعل معظم التطبيقات الحديثة تنبسرُ نظرياتها الأصلية من سياقاتها الاجتماعية والمعرفية، وتطبقها تطبيقاً قسرياً - في معظم الأحوال - على نصوصها الشعرية، فتأتي النتيجة غريبة عن جوهر هذه اللغة وكنه شعريتها.

وهو الأمر الذي تجلّى بشكل آخر في التعامل مع الممارسات النقدية العربية القديمة؛ إذ نُظرَ إليها على أنها مجرد تطبيقات بلاغية جزئية أو تطبيقات وسيطة قد تجاوزت آفاقها الفكرية والقرائية القصيدة الحديثة، فصارَ اللازم المنطقي لهذه النظرة أن تتم دراسة النصوص النقدية العربية دراسة نظرية لا تنتهج تطبيقاً؛ لأنها - في زعمهم - نصوصٌ نظريةٌ قديمةٌ قد تجاوزتها حركة الإبداع الشعري والنقدي المعاصرين.

ونتيجة لهذا نجد أن معظم القراءات التي قدمت للرؤى النقدية العربية القديمة دارت في معظمها حول تلمسِ أصداء الفكر الغربي فيها، كلٌّ حسب منطلقه النظري، دون محاولة وحيدة لتطبيق منهج ما يخرج من صلب شعرية هذه اللغة، ليطورها بعطائها الذي لا ينتزع نظريةً من سياقاتها، ولا يبدو تطبيقُهُ ترجمةً مشوّهةً لفكرٍ لم يؤسس أصلاً على عطاء هذه اللغة وخصوصيتها التعبيرية، والشعرُ مظهرٌ أصيلٌ لهذه الخصوصية اللغوية.

لم يكن النظرُ السابقُ وليدَ تعصب أو ضيق أفق؛ لكنه كان من باب محاولة الفهم؛ إذ العرب الذين عرفوا بأنهم أمة من الشعراء، وقادوا أفقَ النمو الإنساني ذات لحظة زمانية؛



نتيجة لما نراه الآن من ممارسات نقدية قد أفلسَ فكرُهم النقديُّ عن إنتاج نظريةٍ لتحليل بنية شعرهم، وهم أمةٌ من الشعراء!!

لذا تتخذ هذه الدراسة، من فكرة العلاقات النحوية التي طرحها عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم؛ منطلقاً أساسياً لتحليل مفهوم الصورة الشعرية؛ وهي الرؤية التي تُكسب منهجَ الدراسة خصوصيةً، فعلى الرغم من كثرة قراءات نظرية النظم؛ فإن واحداً لم يلتفت إلى محاولة استخدامها في تحليل نصٍّ شعريٍّ ما؛ على وجه الخصوص النص الشعري الحداثي، وظلت الرؤية الحاكمة عند طرح كلمة النظم هي جزئية تناولها وعدم شمولها، وذلك كما نجد عند د. محمد عبد المطلب في مقدمة كتابه: "البلاغة والأسلوبية".

إذاً فمنطلقُ المنهج خلافى مع الرؤى السابقة للنظم: من درسوها بشكل نظري فقط، ومن رأوا فيها تفتيتاً للنص، وجزئيةً في المعالجة تقف في أفضل نماذجها عند حدِّ الممارسة التطبيقية للوجوه البلاغية المختلفة، وقد ردَّ الباحث في مواضع بحثه على ما ثار من خلافات قرائية لهذه النظرية.

والواضح أن الدراسة الحالية تعتمد على التواشج بين علمي النحو والبلاغة، والعلاقات السياقية التي تنتج من تضافرهما معاً، وقريبٌ من هذا الأمر ما قام به د. محمد حماسة عبد اللطيف في كتابه: "الجملة في الشعر العربي"، إلا أن د. حماسة يختلف منهجه عما نستخدمه هنا؛ فلقد توقف في معالجة نماذج - نظراً لتوجهه النحوي الخالص - عند حدِّ الدلالة التي تنتجها القراءة النحوية، ولم يربطها بالبنية البلاغية، أو يحاول أن يطور هذه القراءة لتصبح مفتاحاً كاملاً لتحليل الصورة الشعرية في النص، وعلى الرغم من هذا فإن الفائدة التي جناها الباحث من استمتاعه بتحليل د. حماسة تفوق الوصف.

وتأتي المفارقة التي نُصر عليها ونلح في طلبها؛ وهي تحليل بنية الصورة الشعرية في النص المدروس باستخدام فكرة العلاقات النحوية التي تستند على نظرية النظم، وهي المفارقة التي جعلت الباحث يُؤثر مفهوم الصورة الشعرية - من وجهة النظر الغربية - ويتبناه لإثبات قدرة أدواته المنهجية على تحليل المفاهيم الحديثة التي تحكم الرؤية الشعرية.

وآخر الدوافع يتعلق بالشاعر محمد عفيفي مطر ذاته الذي يمثل شعره مدرسة شعرية من التجريب اللغوي في القصيدة الحديثة؛ كما تُجمع على ذلك قراءات نقدية وصحفية متعددة المنطلقات، وقد رآه الباحث يُمثل نموذجاً مناسباً لتطبيق منهجه في القراءة والتحليل.

وقد استفاد الباحث في تطبيقه من دراسات سابقة دارت حول أعمال الشاعر، وجد الباحث منها دراسة د. فريال غزول: "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر"، وهي المقالة التي دارت حول تحليل المقطع العاشر من قصيدة: "قراءة" كما نشرت

بالأعمال الكاملة، أو كما نشره الشاعر منفرداً أولاً تحت عنوان "قراءة"، وفيها قدمت الناقدة مفاتيح تُعينُ على فهم الاستغلاق البادي في شعر مطر، كان أولها خصوصية تشكيكه المجازي، ولغته، ثم وجد الباحث للناقدة ذاتها دراسة "الشاعرُ ناقداً" وقد دارت حول الرؤية النقدية للشاعر، ثم دراسة أخيرة لها نشرتها بالإنجليزية حول: "المؤثرات اليونانية في شعر محمد عفيفي مطر وشعريته".

وتعتبر قراءة د. فريال غزول في "فيض الدلالة..." قراءة فاتحة لقراءات نقدية أخرى قام بها كل من د. شاکر عبد الحميد في دراسته "الحلم والكيمياء والكتابة في ديوان: أنت واحدما وهي أعضاؤك انتثرت"، ود. رمضان بسطاويسي في: "أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافي لدى الشاعر"، ود. إبراهيم منصور في: "الشعر والتصوف".

ومن المفارقات الغربية أن حقل الدراسات النقدية والجامعية قد ظلم هذا الشاعر ظلماً واضحاً؛ إذ لا يقع الباحث إلا على رسالة واحدة سابقة خُصّصَت كاملة لدراسة الخطاب الشعري لدى الشاعر، نال بها الباحث عبد السلام سلام درجة الدكتوراة في كلية الآداب، بجامعة الزقازيق، وقد قدم فيها الباحث مقدمة نظرية دارت حول التأسيس لمفهوم الخطاب الشعري، ثم خمسة فصول دار أولها حول المستوى المعجمي، وفيه قدم دراسة لاثنتين وعشرين حقلاً دلاليّاً لدى الشاعر كحقول الماء، والصوت، والأرض،... إلخ، ثم دار الفصل الثاني حول المستوى الإيقاعي، وفيه درس: الوزن والإيقاع لدى الشاعر، والأشكال المختلفة لورودهما عند الشاعر، أما الفصل الثالث فدار حول المستوى الصرفي، ودرس فيه: صيغة منتهى الجموع، والجموع الشاذة، والنادرة، والممنوع من الصرف، وغيرها...

ودار فصله الرابع حول المستوى الإشاري، وفيه درس: تقنيات الشكل الطباعي كعلامات الترقيم، واستخدام النقاط، ثم تداخل الفنون كالدراما، والكورس، والمونولوج، ثم التناص كالقرآني، والشعبي، والفلسفي، وفي الفصل الخامس (وهو مناط النقاط مع الدراسة الحالية) درس أولاً التركيب النحوي (ودرس فيه الابتداء بالنكرات، والصفات، والجمال الاعتراضية، والفصل والوصل)، ثم ثانياً: التركيب البلاغي (وفيه درس: التشبيه، والاستعارة، والصورة الشعرية التي رصد فيها خمس صور ملحة تتكرر في أعمال الشاعر هي: صورة العقم والخصب، أو صورة الهدم والخلق، وصورة البرزخ، وصورة الجمع بين المتناقضات، وصورة الجوع، وصورة الصعود والهبوط).

وتختلف دراستنا الحالية عن هذه الدراسة من جوانب أهمها أن الباحث عبد السلام سلام قد فصلَ في دراسته بين التركيبين البلاغي والنحوي، في حين أن العلاقة بينهما هي ما يراه الباحث أصلاً وطيداً في خطوات أدواته المنهجية، ثم كانت دراسته لمبحثي التشبيه

والاستعارة لا تخلو من النظرة الجزئية للصورة البلاغية العربية، وخط بين صور تشبيهية وأخرى استعارية.

وقد رد عليه الباحث في مواضع دراسته، وجاءت دراسته للصورة الشعرية مرتكزة على خمس صور ملحة يراها تتكرر في أعمال الشاعر، ويحاول تنميط ما عداها عليها، وهي الرؤية التي يرفض منطلقها الأصلي الباحث؛ إذ يراها نافيةً لخصوصية المبدع في إبداعه كما بيّن في دراسته لمفهوم الصورة، ثم قدم عبد السلام سلام ملحقاً بجداول إحصائية لما قام به من جهد إحصائي في أعمال الشاعر.

وقبيل مثل هذه الرسالة للطبع نالت الباحثة عادة محمد فتحي إبراهيم درجة الماجستير برسالتها حول: ثنائية الحياة والموت في شعر محمد عفيفي مطر، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، وقدمت الباحثة - في مقدمة رسالتها - تتبعاً لثنائية الحياة والموت في العقل الإنساني والدوافع الدافعة لتثبيت الإنسان بالحياة من وجهة النظر الفلسفية، ولم تطرح تقديمًا يقرب القارئ من منهج دراستها وطريقة تناولها للدراسة، كما أغفلت الإشارة للدراسات السابقة التي تناولت أعمال الشاعر، ثم دار فصلها الأول حول ثنائية الماء والأرض؛ حيث قامت بتحليل قصيدة: "محنة هي القصيدة"، على مستويات أربعة هي: التشكيلي، والدلالي، والتركيب، والصوتي. وفي الفصل الثاني درست ثنائية الليل والنهار من خلال المقطع العاشر من قراءة قصيدة: كتاب "المنفى والمدينة"، كما نشر بديوان "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت"، وفي الفصل الثالث اتخذت من قصيدة "امرأة ليس وقتها الآن" بالديوان نفسه تطبيقاً لدراسة ثنائية الحلم والنوم، وفي الفصل الرابع درست ثنائية الماضي والآن، من خلال تحليل قصيدة "امرأة ليس وقتها الآن"، وجاء الفصل الخامس لتدرس به ثنائية التذكر والنسيان من خلال تحليلها لقصيدة "تحلات". ولم تقدم الباحثة خاتمة لرسالتها كما فعل عبد السلام سلام حين قدم في خاتمته رؤيا العالم لدى الشاعر.

والجلى أن الدراسة الحالية تختلف عن دراسة "ثنائية الحياة والموت" من وجهة أساسية هي وجهة منهجية في الأساس؛ إذ اعتمدت الباحثة في دراستها نمطاً من التحليل البنيوي المعتمد في الأصل على المنجز التحليلي الغربي، بما يخالف وجهة الباحث مخالفة تامة في هذه الدراسة.

في ضوء ما سبق عندما نظر الباحث في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد عفيفي مطر، وفي كتاب سيرته الذاتية "أوائل زيارات الدهشة"، وفي الدراسات أو المقالات الصحفية التي كتبت عن الشاعر؛ وجد الباحث مفارقة غريبة؛ هي أن كل هذا الكم من الدراسات - بما فيها أعمال الشاعر الكاملة وسيرته الذاتية - تخلو من الإشارة لتاريخ حياته

والترجمة له، ولم ينج من ذلك إلا إشارة د. فريال غزول في: "فيض الدلالة وغموض المعنى"؛ لذا رأى الباحث أن أهم مفتاح يقدمه لقارئ هذه الدراسة هو أن يبدأ أولاً في بابه الأول: الشاعر والمنهج، والذي يرسى به الأساس النظري لدراسته بأن يجعل عنوان فصله الأول: محمد عفيفي مطر: بين الإنسان والشعر، وفيه قدم ترجمة للشاعر وكتابات، ثم دراسة لبعض المفاتيح المطروحة في "أوائل زيارات الدهشة"، ورآها الباحث تخدم قراءة أعمال الشاعر الشعرية، فاعتمد على كتاب "أوائل زيارات الدهشة"، وقام بتحليل بعض نصوصه والاستشهاد عليها ما أمكن من المراحل الشعرية المختلفة لدى الشاعر، وفي الفصل الثاني الذي دار حول الدعائم الأساسية لنظرية النظم درس الباحث بعد المدخل فكرة العلاقات النحوية وأثرها من ثلاث نقاط هي: توحي معاني النحو، والنظم والفكر، والنظم والمنزع النفسي، ودار الفصل الثالث حول مفهوم الصورة الشعرية، وفيه عرض الباحث لاتجاهات تناول الصورة الثلاثة ونقدّها مبيناً ما يتفق مع وجهته وما يخالفها، ثم خلص إلى محددات وضوابط رآها لازمة لعملية تحليله للصورة الشعرية لدى الشاعر.

أما الباب الآخر: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية؛ فكان المبحث التطبيقي وفيه قدم الباحث مدخلاً بيّن فيه صُعوبة الفصل بين الوجوه البلاغية المختلفة والطرائق التعبيرية المتعددة عند درس الصورة لدى الشاعر، وبيّن أن الفصل بين طرائق تشكيل الصورة عند دراستها هو فصل إجرائي فقط، ثم درس بالفصل الأول: التشبيه، وفيه وجد الباحث شيئاً لافتاً للانتباه، فعفيفي مطر يستخدم للتشبيه ظلالاً يمدّها في صورته عن طريقتين، أولهما: تقديم صفة أو لازم للمشبه وهو ما عرف في البلاغة عند دراسة الاستعارة بالتجريد، أو جعل اللازم للمشبه به؛ وهو ما عرف في الدرس الاستعاري بالترشيح. ورأى الباحث ضرورة أن يستخدم هذه المفاهيم على النحو التالي:

١- **التجريد:** وعنى به الباحث إيراد صفة أو لازم للمشبه، سواء أكان المدروس استعارة أم تشبيهاً.

٢- **الترشيح:** وعنى به الباحث إيراد صفة أو لازم للمشبه به سواء أكان المدروس استعارة أم تشبيهاً.

٣- **الامتداد:** وهو ما يلح الباحث كثيراً على استخدامه في تطبيقه، ويعني به: الظلال التي تنتقل الصورة البلاغية من إطار الجزئية إلى إطار الكلية، وتبرز هذه الظلال في القيد النحوي الإضافة أو الصفة أو العطف... إلخ، أو القيد البلاغي: الترشيح أو التجريد، أو الدلالة اللفظية أو التركيبية للصورة المدروسة، وهو الفهم الذي جعلنا نأخذ بعين

الاعتبار قيمة الألفاظ في سياقاتها وأثرها في المعنى، من خلال علاقتها بجارتها، وهو الأساس الذي تستند إليه الدراسة في اتخاذ مفهوم "التعلق في النظم" أساساً لها.

ثم درس بالفصل الثاني الاستعارة، وتتبع طرائقها التركيبية، وحل خلالها نموذجاً: قصيدة "لا الرابية ولا النجم"؛ وهي القصيدة التي تنتقل بها الاستعارة من خلال العلاقات النحوية لتشمل قصيدة بكاملها، وجاء الفصل الثالث ليدرس فيه الباحث الكناية ودورها في إبراز الصورة الشعرية لدى الشاعر، من خلال بيان أثر العلاقات النحوية في تركيب أسلوب الكناية.

وجعل الباحث فصله الرابع نموذجاً تطبيقياً لرؤية المنهج كاملة؛ فقام بتحليل قصيدة: كتاب المنفى والمدينة: قصيدة وقراءة، كما نشرها الشاعر بأعماله الكاملة، وتوقف خلال تحليله مع تحليلات السابقين الذين قرأوا مقطع القراءة العاشر في نشرته الأولى بديوان "أنت واحدها..." ثم وازن الباحث بين تركيب أسلوب القصيدة والقراءة، وبين دلالات بعض التحولات الموجودة في القراءة، واختتم رسالته بخاتمة استعرض فيها أهم نتائجه.

وجدير بالذكر أن هذا الكتاب في أصوله الأولى رسالة جامعية نال بها المؤلف درجة الماجستير من جامعة عين شمس، وقد أشرف عليها أ.د. محمد عبد المجيد الطويل، ود. أحمد سعد محمد، وناقشها أ.د. سعد دعبيس، وأ.د. شفيع السيد، ويرجوهم المؤلف قبول شكره وتقديره.

وبعد.. فإذا نجح هذا الكتاب في تحريك ماء النهر الأسن، فسيثير المنهج أسئلة أكثر من الإجابات المتوقعة، ونرجو أن يحاول آخرون تطوير هذا المنهج وتطبيقه على شعراء آخرين..

الباب الأول

الشاعر والمنهج

الفصل الأول

محمد عفيفي مطر بين الإنسان والشعر

المبحث الأول: سيرة حياة

وُلد "محمد عفيفي عامر مطر" الذي اشتهر فيما بعد باسم: محمد عفيفي مطر، في الثلاثين من شهر مايو عام خمسة وثلاثين وتسعمائة وألف، بقرية رملة الأنجب، مركز أشمون، بمحافظة المنوفية في مصر، تلقى والده عفيفي عامر أحمد مطر تعليمًا أزهريًا "لسنوات قليلة"^(١)، وأمه: سيدة أحمد عمر أبو عمار تلقت تعليمًا بالمدرسة الإلزامية "لسنوات قليلة".

تلقى "محمد عفيفي مطر" تعليمه في مرحلة طفولته وصباه في كُتّاب قريته، والمدرسة الإلزامية بالقرية (١٩٤٢ - ١٩٤٥م)^(٢)، ثم المدرسة الابتدائية بمنوف (١٩٤٥ - ١٩٤٩م)، والمدرسة الثانوية بمنوف (١٩٤٩ - ١٩٥٥م)، وبعدها الدراسة التكميلية في شبين الكوم (١٩٥٥ - ١٩٥٦م)، وقد عمل فور تخرجه مدرسًا بمدارس محافظة كفر الشيخ الابتدائية، وبعدها بثلاث سنوات كاملة انتسب - في أثناء عمله - إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة عين شمس (١٩٥٩م) حتى تخرج فيها (١٩٦٦م)، فعمل مدرسًا للفلسفة بالتعليم الثانوي بمدارس كفر الشيخ (١٩٦٦ - ١٩٦٩م)، ورئيسًا لتحرير مجلة "سنابل" التي كانت تصدر عن محافظة كفر الشيخ (١٩٦٩ - ١٩٧٢م)، ثم مدرسًا أولًا للفلسفة والاجتماع بالتعليم الثانوي ومدارس المعلمين (١٩٧٢ - ١٩٧٧م)، ثم محررًا بمجلة الأقاليم العراقية في الفترة ما بين عامي (١٩٧٧ و ١٩٨٣م).

وقد استدعت رحلة حياته الوظيفية تنقله الدائم بين قريته رملة الأنجب، والعديد من قرى محافظة كفر الشيخ^(٣) ومراكزها بدلتا مصر، ثم إلى: بغداد بالعراق، وبعدها عاد مرة ثانية إلى قريته.

بدأ ينشر قصائده الأولى بمجلات: الرسالة الجديدة، وصوت الهند، والأدب، والعالم، وكان غالي شكري أول ناقد يتناول عملاً له بالنقد^(٤)، وقد صدرت مجموعته الشعرية الأولى "من دفتر الصمت" عن وزارة الثقافة السورية بدمشق عام ثمانية وستين وتسعمائة وألف، وتابع نشر مجموعاته الشعرية بعد ذلك، وهي:

١ - ملامح من الوجه الأمبيذوقليس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩م.

٢ - الجوع والقمر، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٢م.

- ٣- رسوم على قشرة الليل، دار آتون، القاهرة، ١٩٧٢م.
- ٤- كتاب الأرض والدم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٢م.
- ٥- شهادة البكاء في زمن الضحك، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- ٦- والنهر يلبس الأقنعة، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٥م.
- ٧- يتحدث الطمي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٧م.
- ٨- أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٦م.
- ٩- رباعية الفرخ، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠م.
- ١٠- فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
- ١١- من مجمرة البدايات، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
- ١٢- احتفالية المومياء المتوحشة، دار سيناء، القاهرة، ١٩٩٤م.

من تتبع أماكن هذه المجموعات الشعرية وتواريخها نستطيع أن نلاحظ أن مجموعاته الأولى قد صدرت خارج مصر^(٥)، ولم تصدر في مصر أئمة مجموعة شعرية إلا بعد أن بلغ من العمر سبعة وأربعين عاماً، وبعد أن صار شاعراً متحقّقاً (إذ كان صدور أربع مجموعات شعرية في مسيرة شاعرٍ ما يعني تحقّقه الشعري)، وقد صدرت أعماله خارج مصر عن هيئات ومؤسسات ثقافية رسمية هي: وزارة الثقافة السورية، واتحاد الكتاب السوري، ووزارة الثقافة العراقية، ولم تصدر له في مصر أية مجموعة شعرية عن هيئة رسمية في الدولة^(٦)، حتى أعماله الكاملة عندما صدرت؛ صدرت أيضاً عن دار نشر خاصة^(٧).

وقد تنوعت مجالات عطاء الشاعر وكتاباته بين المقالات النقدية^(٨)، وقصص الأولاد^(٩)، وترجمة الشعر^(١٠)، وكتاب نثري هو: "أوائل زيارات الدهشة"، وفاز بجوائز عديدةٍ تقديرًا له ولشاعريته المتميزة^(١١).

المبحث الآخر: قضايا حول النشأة:

الشاعر ابن بيئته: تقوم بينهما علاقة جدل، يأخذ منها، وتصوغ في وجدانه ونفسه أنغامها، وتضع في مهده الأول مؤثراتها التي تبني فيه مواقف تنمو معه من طفولته، لتصنع في مستقبله مواقفه ورؤيته الخاصة التي تعتبر رده على هذه العلاقة.

وإذا أردنا أن نبحث عن ملامح أسهمت في تشكيل إنسان ما؛ فلا بد أن ننظر بعين الفحص إلى طفولته، وسيرته الأولى جنباً إلى جنب مع بيئته التي نشأ فيها، فكما يقول علماء النفس: فتش عن الطفل، أو الطفل أبو الرجل، مُدللين على أهمية هذه الفترة في حياة الإنسان

بشكل عام، فما بالنا إذا كان هذا الإنسان شاعرًا يمتلك الحسَّ الكافي لقول الشعر، واستطاع التعبير عنه، والشعر - كما قيل - موطن الوجدان؟

من هنا تصبح محاولة دراسة بعض مظاهر العلاقة بين الشاعر، وبيئته أكثر أهميةً لمحاولة فهم بعض الرؤى التي يطرحها الشاعر، وبعض القضايا التي تمثل مواقف من الحياة أو الشعر على حد سواء.

وفي حالتنا هذه يجد الباحث نفسه أمام شاعرٍ متحقق، تخطى إبداعه الشعري ثلاثة عشر ديواناً، وأمام إنسانٍ تخطى عمره الستين، فكيف يفتش عن الطفل؟ عن أبي الرجل؟! الإجابة تكمن فيما يطرحه هذا الإنسان (الشاعر) من نتف حوله الطفولة، والتكوين بشكل عام، ولا يملك الباحث إلا أخذها على علاتها، ومحاولة تحليلها، والاستشهاد عليها من شعره؛ إذ وجد هذا الاستشهاد.

وقد نشر الشاعر ذكرياته الأولى عن دفاتر صباه وأسمائها "أوائل زيارات الدهشة" وجعل لها عنواناً فرعياً هو "هوامش التكوين"^(١٢)، والشيء اللافت للنظر هو أن هذه الهوامش ليست سيرة ذاتية بالمعنى المعروف^(١٣) تماماً لهذه الكلمة؛ إذ لا يحكي الشاعر فيها سيرة حياته الإنسانية عبر رحلة الحياة، وإنما يقدم فيها بعض المفاتيح التي قد تعين على فهم أسس تكوينه، ويجد القارئ خلالها بعض القضايا التي تتصل - من قريب أو بعيد - برحلته الشعرية. ولما كان الشاعر لا يزال حياً - أمدَّ الله في عمره - كان لزاماً على الباحث أن يتوجه إليه ليسأله عن السبب وراء اختفاء سيرة الحياة، وظهورها بهذا الشكل، وجاء الرد بسيطاً وقاطعاً في آنٍ واحد: "سيرة الحياة مشابهة لأغلب حيوات أبناء الريف الفقراء، وهي وقائع لا تهم أحداً، وأهم ما فيها كان يتمحور حول الشعر والتعلم"^(١٤).

وهو ردٌّ دال على عمق المشاركة الإنسانية التي تربطه بقرائه الذين يفترض في معظمهم مشاركته في صعوبة الحياة وفقر الظروف المحيطة التي وصفها بقوله:

أُمِّي وَلَدَتْنِي فَوْقَ سَرِيرِ الْجُوعِ.

فَشَرَبْتُ الصَّدَأَ السَّائِلَ مِنْ فُؤَادِ الْعَالَمِ^(١٥)

وَرَقَصْتُ عَلَى إِيقَاعِ الْمَوْتِ

وَأَكَلْتُ الْأَرْغِفَةَ الْحَجَرِيَّةَ

فَاخْتَرَقْتُ صَدْرِي الْحَرْبَةَ فِي أَعْرَاسِ الصَّمْتِ.

(قصيدة: خطوات مقتلعة من أغنيات متجول. ديوان: رسوم على قشرة الليل)^(١٦)

أجل! أشار الشاعر إلى هذه الظروف وقسوتها في هوامشه، لكنها لم تكن نقطة ارتكازه ومحور حديثه؛ بل اتخذها تكأة للحديث عن شيء آخر، أو معبراً للإفصاح عن شيء سواها^(١٧).

١ - الأسرة:

والمفتاح الأول الذي تطالعنا به القراءة هو علاقته بأمه وتقديره لدورها في حياته، وللاستدلال على هذا لن يجد الباحث أفضل من نقل إهدائه - في بداية هوامشه - إذ يقول:

"إلى جليئة الجليئات:

سيدة أحمد أبو عمار

فيض البركة في الزمن الصعب،

وبسالة الحنان الكريم في عصف الشظف

أمي..."^(١٨)

وهو إهداء يؤكد ارتباطه الشديد بها، وتقديره لدورها، واعتزازه الأكيد بها، وبعطائها الذي يصفه بالكرم والبسالة في مواجهة ظروف الحياة الصعبة. وكيف لا؟ وخلال عشرين عاماً شيعت (أي أمه) للمقابر ستة من الذكور وبنثاً، وأجهضت مرتين^(١٩)، ويصبح هو "محور الرحي الذي يدور حوله حجر الموت ليطنن إخوتي واحداً واحداً"^(٢٠).

ثَقُلْتُ عَلَيَّ عِبَاءَةُ الدَّمِّ وَالرَّمَادِ

وَتَقَبَّ الرَّمْلُ الطَّرِيَّ جُروحَ أَوْسَمَتِي

بِمَعْجُونِ النَّيَاشِينِ الصَّدِيئَةِ وَالرَّمِيمِ

الهِشِّ مِنْ عَظْمٍ وَفُولَازٍ

وَكَانَتْ فِي فِجَاجِ الرُّوحِ قَافِلَةٌ

وَسَبْعَةُ أَخَوَاتٍ مَاتُوا صِغَارًا..

(قصيدة: نوبة رجوع)

ديوان: فاصلة إيقاعات النمل)

لذا يأتي ذكر الأم ودورها مرتبطاً - في شعره - بالحياة والموت:

وَقَفَ الْمَوْتُ عَلَى الشَّبَاكِ سَاعَاتٍ طَوِيلَةٍ

كَانَ فِي هَيْئَةٍ صَقْرٍ ضَامِرٍ

- يَسْمَعُ أَنْفَاسًا ضَعِيفَةً -

يَرْقُبُ الشَّيْءَ الَّذِي يَضْحَكُ فِي نَظَرَةٍ
طِفْلٍ عَاشَ أَيَّامًا قَلِيلَةً
أُمُّهُ تَشْرَبُ مِنْ أَنْفَاسِهِ عِطْرَ الطُّفُولَةِ
عَيْنَيْهِ آيَاتٌ جَمِيلَةٌ
وَتَذُودُ الْمَوْتَ عَنْهُ بِالتَّسَابِيحِ الطَّوِيلَةِ.

(من أغاني الجواكير ٢)

ديوان: من مجمرة البدايات).

ومن هنا نستطيع - نحن أيضًا - أن نفهم قوله: "لقد جاهدت أُمِّي جهاد الحياة كلها
لأفلت من الموت"^(٢١) فهما طبيعياً وأنه لم يقصد به مبالغة أبداً.

وَأُمِّي الَّتِي عَصَرْتُ نَدِيهَا لِلْقُبُورِ
تُعَرِّي لِي الصَّدْرَ.... خُذْ يَا فَتَايَ الصَّغِيرِ
وَقَدْ شَيَّعَتْ سَبْعَةً مِنْ بَنِيهَا
إِلَى الْأَرْضِ (هَذَا دَمِي يَا فَتَايَ الصَّغِيرِ).

(قصيدة: العشاء الأخير)

ديوان: من مجمرة البدايات).

وحرصاً منه على إبراز دور هذه السيدة والتأكيد عليه؛ نجده يفتتح أول هوامشه بهذا
العنوان: أمومة الترتيل^(٢٢)، والأم - هنا - دائرة يدور الطفل في فلكها؛ فهي عنده الأستاذ، فقد
كانت "تستعيد الاستماع إلى ما حفظت من قصار السور صعوداً إلى السور الطويلة"^(٢٣)، وهي
الموجه؛ فقد كانت "تصحح ما أخطئ فيه"^(٢٤)، وهو التوجيه الذي أنتقل معه - بعد ذلك - من
حفظ القرآن في الطفولة والصبا إلى الحياة بأسرها، كما في قوله: "كنا نقطع الطريق بين
أشباح الشجر، وهي تحدثني حديثها الدائم عمن ماتوا تحت عجلات القطار، وكيف يخرجون
في ظلام الليل ويستأنفون ما كانوا فيه من حياة!. كانت تقول: "إذا خفت وجريت طاردوك
وآذوك أذى لا شفاء منه، وإذا قوي قلبك وقرأت آيات مما تحفظ؛ اختفوا ورجعوا إلى مراقدهم
في ظلام الأرض وسكونها"^(٢٥)، فقد كانت مفتاح شجاعته وإقدامه بما تبذره فيه من عدم
الخوف:

حِكَايَاتُهَا طَائِرٌ صَلَبَتْهُ الرُّؤَى (لَا تَخَفْ غَيْرَ هَذَا التُّرَابِ)

(قصيدة: العشاء الأخير)

(ديوان: من مجمرة البدايات)

وبما توجهه إليه من طرد هذا الخوف - أيًا ما كان نوعه - فيتحقق له نوع من الأمان

معها:

خُذِي رَأْسِي عَلَى سَاقِيكَ يَا أُمَّاهُ
ضَعِي رَأْسِي عَلَى أَرْجُوحةِ العِطْرِ التي
تَهْتَزُّ فِي الزَّنَارِ والجِلْبَابِ
خُذِينِي قَبْلَ أَنْ يَنْقُضَ قَطُّ اللَّيْلِ عِبرَ البابِ
أَخَافُ بَرِيقَ عَيْنَيْهِ
يُسَمِّرُنِي إِذَا التَّمَعْتُ خَنَاجِرُ عَيْنِهِ النَّارِيَةِ الأَهْدَابِ
- تَكَلَّمْ أَيُّهَا الطِّفْلُ!!
وَكَسِّرْ خَوْفَكَ الْمَسْلُوحَ وَاطْرُدْ رُعبَكَ
الشَّبَحِيَّ فِي الأَلْفَاظِ

(قصيدة: أصوات)

(ديوان: يتحدث الطمي)

وهذه الأم هي مصدر الحنان والجمال معًا:
رَأَيْتُ فِي عَيْنَيْكَ شَجَرَ الأُمومةِ
رَأَيْتُ فِيهِمَا سَخَاءَ الطَّمِي والسَّحَابِ المَعْتَمَةِ الرَّحِيمَةِ
سَمِعْتُ صَوْتَكَ المَنْقُوعَ فِي اللَّبَنِ
مُخْتَمِرًا فِي عَتَمَةِ الخُرَافَةِ
وَالشَّعْرِ والعِرَافَةِ

(قصيدة: وطن لمن يشاء)

(ديوان: ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

وقد اقترن هذا الحنان الأمومي بالقرآن لدرجة تجعله ينفي معرفة جمال القرآن وروعته عن الرجال الغلاظ: "انتبهت مفزوعًا على صوت سيدنا وهو يعنف امرأته وابنته الشابة، وهما وراء الباب، ثم علا صوته الأَجَش الغليظ بآيات قصار السور، فقلت في نفسي: لا بد أن القرآن امرأة، وأن الآيات أمومة خالصة لا يعرفها الرجال" (٢٦).



والأم هي مصدر الدأب والجد "فلم أرها تستريح لحظة واحدة منذ تفتحت عيناها عليها"^(٢٧)، وسنجد هذه الأم قمرًا سابقًا يدور في شعره ويستنجد به:

فَلْتُعْطِنِي يَا قَمَرَ الْأُمُومَةِ
بَصِيرَةَ الْهَدَمِ وَمُهْرَةَ الدَّمَاءِ
كَيْ أَمْنَحَ الْجَوْعَى..

(قصيدة: غناء على الأبواب المائة-

إيقاع الغرق ديوان: كتاب الأرض والدم).

وهذا المفتاح: مفتاح الأم، يقودنا إلى حديثٍ مجمل عن موقف الشاعر من قضية المرأة، وكيف ظهرت صورتها في هوامشه، ووضعها في المجتمع، ونظرته الخاصة لدورها في هذه الحياة، وسنجد هذه الصورة تظهر بشكلين: أولهما: في صورة المرأة في واقعه الشخصي. وآخرهما: في صورة المرأة الفكرة.

أ- المرأة في واقعه الشخصي:

تبرز صورة المرأة في واقعه الشخصي أولاً بصورة أمه كما سبق، وعلى مدار الكتاب تظهر صورة أخرى لسيدة كانت له أمًا بالتبني - في ظل وجود أمه - للدرجة التي تجعله يصف نفسه بأنه "ابن امرأتين.... مزدوج الوجود والعمر، ومزدوج الفجيرة بموتهما"^(٢٨)، وحديثه عن هذه السيدة يؤكد أن المرأة مصدر مهم للجمال والحنان في حياته، وهو استمرار لتعليقه السابق على فظاظه شيخ الكتاب مع ابنته وزوجه.

وهذا الإحساس العميق بدور المرأة وأثرها جعله يرفض الظلم الواقع عليها من الرجل، ومن الحياة التي جعله "السيد الأوحده، مالك الرقبة، محور الحياة والنوم واليقظة، فإذا مرضت تململ ونفخ بغضب ونفاد صبر واستعجلها أن تنهض وهي طول النهار تسارع كالنحلة لأداء ما يطلبه أمرًا ناهيًا متهمًا بلغته المشحونة بالازدراء والتوبيخ وصيغ المبالغة في التهكم والنقد"^(٢٩)، وهو الموقف الذي يُعتبر رد فعل طبيعي على إحساسه بأن المرأة كانت طوق نجاته ومفتاح حياته، وهو أيضًا ما جعله يتعلق "بسيدة تحمل وليدها ويتشبث ولدها الصبي بساقها"^(٣٠) في لوحة الطوفان عندما شاهدها طفلًا.

الصورة التالية التي قدمها للمرأة في واقعه الشخصي هي صورة القرية، وقد تقاسمتها سيدتان: الأولى منهما هي القرية "الهزيلة المتهافتة التي تمشي بصعوبة وقد أثقلها المرض"^(٣١)، والأخرى هي صورة القرية الفخمة ذات الحضور المحتشد بالطيب والتماعات

الكحل^(٣٢)، ومراحل تغير هذه السيدة من فخامة المرأة العفية إلى غياب العقل ومس الجنون اللذين أصاباها.

السيدة الأولى الضعيفة التي تفقد الزوج ذا الجسد القوي المنسوج من العضلات النافرة التي تجعل خيط القرابة الرقيق الذي يربطه بصاحب هذه العضلات زهواً وكبرياءً واقتداراً^(٣٣)، وعندما تتأديه زوجه الضعيفة المريضة (وهو القوي ذو العضلات) تشرق عيناه بالفرح، ويسير خلفها ذلولاً مطأطئ الرأس، وهو الموضع الذي أنصفت فيه المرأة تماماً في واقعه الشخصي، ولعله ما جعله يفكر وهو يختار ولاءه أن ينحاز للأضعف، كما سيبين في موضع لاحق.

أمّا السيدة الأخرى فيعرض تحولات حياتها ومرضاها ويصفها بقوله: "كانت المأساة مرعبة لي وأنا أدور حولها من بعيد باكيًا عاجزاً عن فعل أي شيء، وكرهت انتمائي لجنس البشر، وكلما اشتبكت في نفسي صورتها: صورة المرأة المهرة المثقلة بالزينة الفواحة بالطيب وصورة الأسيرة المنسحقة بالجنون وموت الضمائر والمشاعر اشتعلت في روحي وعقلي نيران الكراهية للظلم والقسوة وتحجر القلوب"^(٣٤). ولعل هذه المشاعر قد جعلته يفكر في السر الذي يجعل النساء تلجأ إلى الزار عصر الجمعة من كل أسبوع؛ "حيث يتحول بيت خليفة جمعة إلى سفينة متأقفة بالروائح والقمصان الشفافة وخفة الأجساد وهي تضطرب في صخب موج من الإيقاعات الرجراجة، وأرواح نساء ينفلتن من فظاظة التعبير الشائع "هن بلغة في قدم الرجل" إلى تخوم الوطن الآخر"^(٣٥)، سواء أكان هذا الرجل زوجاً أم ابناً أم أخاً، وهذا الوطن الآخر "يموج بالرموز والمعاني ويحتشد بسكانه السفليين المنفلتين من ربقة الفهم وضرورات العادة ومستقرات التعليل؛ هو وطن الضد والخيال والحرية"^(٣٦)

فهل يوجد انفلات من فظاظة "هن بلغة في قدم الرجل" إلا إلى وطن الخيال والحرية؟!

الصورة الثالثة للمرأة في واقعه الشخصي هي صورة البنت الجميلة التي شاركتها

اللعب بعروس الطين في الطفولة:

أعوام يا فردوس!!

وعشناها في التيه!!

عشنا سواها تبحت روائحنا فيه

عن ثوب، وبقايا ظل، ورغيف

وهنيهة نوم في حضن أليف.

(قصيدة: فردوس بائعة المانجو

ديوان: من مجمرة البدايات).

وبعد ذلك بأعوام قليلة، وفي "خطفة حلم باهر كان النوم ينشق عن تلك العروس الطينية وقد اكتست لحمًا ودبت فيها الحياة، وقبل أن أنطق بكلمة دهشة واحدة تساقطت من يديها ورود الحناء وأطيّارها، وغطت جسدنا العريانيين"^(٣٧)؛ فشاركته الإحساس الطاعي بالخلج والأسئلة المبهمة والاكتشاف الجريء:

أشعلُ الشَّهْوَةَ فِي الثَّلَجِ انْكِسَارُ النَّظَرَاتِ

(من أغاني الحواكير

ديوان: من مجمرة البدايات)

وتتطور تلك الصورة - فيما بعد - لتصبح الزوجة: "قال لها وألح في نصحتها: هذا شاعرٌ منشغلٌ لا يمتلكه شيء سوى الشعر، وعيناه نهمتان، وروحه متقدة، وحواسه لا تشبع، ولا أمانَ معه. قالت: وأعرف أنه فقيرٌ متمرّدٌ قد يخرجُ من سجنٍ إلى سجن، وأنه نذرَ حياته لما يؤمنُ به، وكنتُ أتمنى أن يختارني.." ^(٣٨).

أي إن هذه الصورة الثالثة هي المرأة: حبيبة، وزوجة:

يَا حَبِيبِي: غَلَقْتُ رُوحَكَ فِي وَجْهِ طَرِيقِ الْهَرَبِ

صِرْتُ فِي جَمْرَةِ إِنْشَادِكَ نَبْرَةً

صِرْتُ فِي شَطْحَةِ أَوْهَامِكَ وَهَمًّا وَمَسْرَةً

ذُبْتُ فِي صَدْرِكَ زَفْرَةً

تَتَمَطَّى فَوْقَ تَفَاحٍ، وَوَرْدٍ، وَعَقِيقٍ

وَنَسِينَا غَمَمَاتِ الْحُزْنِ.. يَا مَاضِيَّ الْغَرِيقِ

قَدْ دَفَنَّاكَ، دَفْنَا فِيكَ أَيَّامَ الْحَرِيقِ

يَا حَبِيبِي.. نَحْنُ فِي غَوْرٍ مِنَ اللَّذَّةِ صَافٍ وَعَمِيقٍ

وَبَعِيدَانِ عَنِ الظُّلْمَةِ.. عَنْ وَجْهِ الشُّرُوقِ

فَدَعَ الْأَيَّامَ تَمْضِي.. لَا تُذَكِّرُنِي بِأَوْهَامِ الطَّرِيقِ

لَا تُذَكِّرُنِي بِالْيَقِظَةِ، مَاذَا تَنْظُرُ الْعَيْنُ عَلَى أَرْضِ الطَّرِيقِ

غَيْرَ أَيَّامٍ تَضِيعُ..

وَشُمُوسٍ مُطْفَأَاتٍ!!؟

(قصيدة: كلمات منمقة

ديوان: من مجمرة البدايات).

ب - المرأة الفكرة:

وقد وردت صورة المرأة التي مثلت في فكرة في موضعين:

الأول: عندما تحدث عن الأنسة "مي" في معرض حديثه عن "الجنون الجميل"، وهو يوضح ذهوله عما به من فقر وفاقة لمدة ثلاث سنوات كاملة، يعتصره الحزن لما أصابها من الاكتئاب الذي أودى بها إلى الخبال والجنون. "وكم حاولتُ أن أستبصر وأستبطن لحظة موتها: أكانت تغيبُ في عاصفة من العصفير أم كانت تبرأ شيئاً فشيئاً من محنة الوجود" (٣٩).

والآخر: عندما تحدث في "معتزك الأمناء" عن لقائه مع الشيخ أمين الخولي: "ومن مقعد السائق نزلت سيدة نساء مصر وكوكبهن الدري، وفي لمحة خاطفة وأنا أنظر لوجه السيدة الجليلة بسمرة القمحية وما يبدو فيه من عزم وبصيرة متوقدة وتكشف فياض بمعاني الجهاد وكرامة الكدح" (٤٠).

كان الحديث إذاً عن السيدة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، وهو يوضح تعلقه بقراءة مقالاتها في الهلال؛ حيث عرف - من خلالها - أول نشأة شعر التفعيلة على يد نازك الملائكة، وتجربة حياتها، وديوانها: عاشقة الليل، وشظايا ورماد.

وأول الموقفين هو موقفُ الإشفاق والتألم الكاملين لدرجة تقتربُ من التوحد مع صاحبة الحديث (مي)، وآخرهما: موقف الاعتزاز والإكبار من تلميذ معترف بالفضل الشديد لأستاذته الجليلة التي يراها أهلاً لكل ما وصلت إليه بجدها وكدها، وهو دليل على ارتباط صورة المرأة لديه بمعاني الجهاد والكفاح؛ وهو ما يؤكد صورتها التي ارتبطت معه بشكل شخصي.

والحديث عن صورة الأم في حياته وعلاقته بها باحث للبحث عن الشق الثاني في ثنائية الوالدين (الأب - الأم):

هُوَ الْعُودُ عَلَى الْبَدْءِ

الليل والنهارُ بوابتانِ على طريقِ المَمْلَكَةِ

أبي عَنْ يَمِينِي، وَأُمِّي عَنْ شِمَالِي..

(قصيدة: فصل المبتدأ المؤخر

ديوان: رباعية الفرح).

إذ إنه دائم الإشارة في هوامشه وشعره إلى نشأته في أسرة مترابطة متماسكة (٤١).

في الْبَدْءِ كُنْتُ، بَيْنَ أُمِّي وَأَبِي - اسْمًا مِنْ

أَسْمَاءِ الْحِلْمِ وَطَقْسًا مِنْ طُقُوسِ الْمَاءِ الْمَشْمُولَةِ
بَغَبَشِ الْفَجْرِ وَأَبَارِيقِ الْفُخَّارِ وَاللَّبَّانِ الْمُرِّ
وَبَقَايَا الْحِنَاءِ عَلَى الْكَعْبَيْنِ..

(فصل المبتدأ المؤخر)

ديوان: رباعية الفرح).

وعلاقته بأبيه ربما تبدو قلقة متغيرة؛ فهي تبدأ بالحب والإكبار الشديدين اللذين يجعلانه لا يتصور كون الحياة أو الموت بدونها، فعندما اشتد المطر في يوم كان أبوه على سفر فيه، وصرخت أمه قائلة: "هذا يوم القيامة".. كان رده السريع على هذه العبارة: "وهل نموتُ وأبي بعيد وحيد؟! وكيف نقومُ من الموت وهو ليس معنا؟! ألا يمكن الانتظار قليلاً؟!"^(٤٢)، وبعد أن يمتلك وعيه يبدأ في ملاحظة قسوة أبيه التي تجعله بالنسبة لأمه السيد الأوحده مالك الرقبة، ويبطش بوجودها كله بطش جبارين لا يرحمون، وتنسحب هذه القسوة عليه أيضاً للدرجة التي تجعله يصف المناقشة مع أبيه بأنها الكارثة؛ مما يجعل التفاهم بينهما ضعيفاً والثقة مفقودة تماماً، فتتخذ العلاقة شكلاً ملتبساً؛ حيث يثق الأب في وشايات الآخرين بولده، ولا يترك له فرصة دفاع عن نفسه أو رد على وشاياتهم: "وأبي يصدقه ويثق به فيدخل عليّ نافخاً بالغضب ويضربني ضرباً مهلكاً بلا رحمة أو فرصة دفاع عن النفس"^(٤٣). وباستخدام سياسة العقاب الأليم هذه يتمرد الابن ويرفع راية العصيان بعد أن يصل التوتر بينهما غايته؛ فقد أحكمت سياسة التجويع المذل حتى لا يشتري الابن ورقة، فيصفه والده بالعقوق، ويتدخل الأقارب للإصلاح بينهما، ويرد هو على والده: "رحم الله امرؤاً أعان ولده على البر به، وأشرح كيف أنه لم يترك لي فرصة واحدة لهدوء نفسي أو كرامة أو تفاهم"^(٤٤).

والذي يجعل الباحث يصف هذه العلاقة - في هذه الفترة - بالشكل الملتبس هو وصف الشاعر لها بأنها "نموذج للقسوة والجهامة ومرارة اللسان وعنف الإهانة معنا في البيت"^(٤٥)، ومقارنته بين هذا السلوك الفظ لوالده معهم وسلوكه مع الآخرين؛ فهو مع "أولاد الجيران والأقرباء صاحب حكايات وألغاز تصل به حدّ الهذر الصبباني أحياناً، وصاحب عاطفة جياشة تجعله يبكي أحياناً إذا رأى طفلاً يتيماً أو أرملة مظلومة"^(٤٦)، خصوصاً أنه كان يسمع شائعات في القرية عن امتلاك أبيه لرصيد ضخم من المال في البنك أو في دفتر التوفير: "كنت أقول لنفسي هذه الأموال هي عصارة جوعي، وراثثة أحوالي، وهمجية القسوة، وانتهاك الأدمية التي تخبطت في أهوالها، ولعله يكنز الألوف بعدد الرقع في ملابسي"^(٤٧).

والذي يزيد من التباس هذه العلاقة وصفه لأبيه بأنه "صاحب خلق لم أشهد أشد صرامة في الحق وصلابة في العدل والكرامة منه. يكاد يشتعل حماسة وبهجة وهو يدفع بأي



ولد أو بنت من أبناء القرية إلى دخول المدرسة في المدن المجاورة، أو حين يسمع أخبار نجاحهم، ولم أشهد عليه كذباً أو نميمة، أو الوقوع في مذمة مهما تكن من عابر اللمم. وصاحب عفة وأنفة...، ويقول عنه الناس أن يده مباركة لو غرس حجرًا أو حطبًا لا خضر وأثمر"^(٤٨). وهو الذي يجري وراء حقوق المظالم للدرجة التي تجعل الناس في قريته يلجأون إليه دائماً لأنه "تربية التلطيم في المحاكم كما كانوا يقولون".

وهذا الالتباس في العلاقة يضع أمام الباحث علامتي استفهام بالغتي الأهمية، أو لاهما: في المقارنة بين حالتي الأب معهم في البيت وخارجه. وأخراهما: بين ظلم الأب الذي يراه واقعاً عليه، وما كان يغرس في داخله من حب للعدل وبُعد عن الصراعات التي لا طائل من ورائها.. "تخرج من هذه المزاحمة الدامية بين قوم لا يعرفون العدل ولا النظام ويحتكمون للمناطحة وخراب الذمم في كل صراع"^(٤٩).

في تصدير الشاعر لديوانه "شهادة البكاء في زمن الضحك"
يقول:

"إهداء لم يسعفه وقت الروح: إلى الشيخ عفيفي عامر مطر: على الجمر الهادئ لقرآن الفجر وركوة الأوراد وعنفوان الروح وصرامة التحديق في مصائر الخلق بين موت وحياة، وحق وباطل،...، كانت كرمتي تخضر وتساقط منثور الحصرم ومنظوم الدمع على بساط من رماد الأزمنة"^(٥٠).

ليس في هذا الإهداء سوى إضاءة بإكبار شديد لهذا الأب، وعلى هذا النهج يحاول الباحث فهم علامتي الاستفهام السابقتين، وفهم التناقض الشكلي البادي في الظلم والقسوة داخل البيت، والعدل والفرح الشديدين خارجه، والباحث لا يجد إجابة إلا بأن الإنسان أي إنسان مع ابنه وهو يرغب له في كل كمالٍ وخيرٍ لم يتحققا له نفسه في حياته؛ لا بد وأن يؤاخذ به بشدة على هذر وطيش يراهما الوالد لا ينسجمان وصورة الكمال التي يريد لها ولده، ولا يكون في سلوكه معه إلا القسوة التي تتفق وخشونة العيش وصلابة العود المرجوة لهذا الولد، أما مع الآخرين فيقسط هذا الحرص الشديد، وهذه المؤاخذة الشديدة التي تتبع من إحساس المسؤولية الشخصية، وتبقى فقط إنسانية العلاقة دافعاً ومُحركاً لتعامله معهم، والشاب المتمرد كالابن الشاعر لا يفهم كل هذا التداخل؛ فلا بد أن تكون الحدة هي الرد والدافع المحرك لنظرته لهذا الأب. بهذا الفهم - تقريباً - يخرج الشاعر في المرحلة الأخيرة من مراحل تطور هذه العلاقة القلقة بالأب؛ فبعد موت الأب "يوم ميلادي الأربعين":

أَنْتَ طُقُوسُ الْمَرَّاسِيمِ وَالِدْفَنِ:

هَذَا أَنَا وَارِثُ الْوَقْتِ.. لَفَلَفْتُهُ فِي الْجَرَاحَاتِ



شِكتَه كَفَنٌ، وَتُرَابُ السُّلَالَةِ وَالرَّمْلُ وَالطَّمِي طِيبُ

الْحَنُوطِ

وَأَرْقَدْتُهُ جَنْبَ جَدِّي (تَنْتَظِمُ الْعَائِلَةُ

صُفُوفًا مِنَ الشُّهَدَاءِ تَرَاصِفُ أَجْدَانَهَا جَدًّا فَجَدًّا

(قصيدة: فرح بالنار

ديوان: رباعية الفرح)

وعندما يجد الشاعر دفتر التوفير - محل الشائعات السابقة - يخاطبه قائلاً: "إياك أن تضرم نارَ الغضبِ وأهوال المحاكمة وبشاعة إدانة أب ميت لا يملك فرصة دفاع أو رد، أيها الدفترُ الكريه الممقوتُ أنقذني من نفسي، واترك لي فرصة غفرانٍ ومصالحة" (٥١).

الطَّيْرُ تَحْمِلُنِي وَتَمَرِّقُ..

فِي حَوَاصِلِهَا أُعَايِنُ مِحْنَةَ

الْمَكْكُوتِ وَالْأَرْضِ الْفَسِيحَةِ..

خَفَقَةً تَعْلُو وَرَفْرَفَةً تَسِفُ، وَبَابُكَ الْفُلُكُ

الْمُدَوَّرُ يَا أَبِي وَرَتَاؤُكَ الطِّينِيُّ وَالْقَفْلُ الْحَبَالَةُ

وَالشَّرَّاكُ.

وَهَجَعَةُ الْأَطْيَارِ إِنْ حَلَّ الظَّلَامُ - عَلَى الشَّوَاهِدِ -

فَوْقَ صَبَّارَاتِ قَلْبِكَ، صَوْتُهُنَّ بِكُلِّ مُعْتَرِكِ الْجَوَاءِ

وَمُجْتَلَى الدَّمِ وَالْمَنَامِ هُوَ النَّدَاءَاتُ الْخَفِيَّةُ مِنْ

تُرَابِكَ وَالْمُخَاطَبَةُ الْعَصِيَّةُ مِنْ تُرَابِي.

(قصيدة: زيارة، ديوان: رباعية الفرح).

وعندما يرتفع صوتُ أحد الشهداء: "الرصيد صفر.. حقاً تحسبهم أغنياء من التعفف" (٥٢) ويرتفع اللغط بين الحضور: ورثة وشهوداً.. كان "طيف أبي يخرج من ظلمات قلبي وقد جللته نبالة شهيد وعظمة شرف مكتوم وكبرياء متوحد" (٥٣).

والسبب في هذا الإحساس واضح تماماً؛ حيث زالت بلبله سوء التفاهم، وظهر الرد على ما أسماه - من قبل - بسياسة التجويع المهينة. "لقد كان أعلى مبلغ وصله الرصيد في الدفتر أقل من ثمن زوج من الأحذية، يتناقص بما يسحبه تدريجياً حتى يبلغ الصفر... وهكذا" (٥٤). وزاد من إحساسه بفداحة عقوقه لوالده أن "القروش القليلة التي كان يسحبها كل



مرة هي بالضبط أجرة السفر في الوقوف ضد المظالم والدفاع عن نفسه وعن المصالح العامة للقرية وبيان ذلك مسطور في أحد دفاتره^(٥٥).

هل يكون الإحساس بالندم واللوم هنا في موضعه؟! وهل يكون للإحساس بفداحة عقوقه وعدم فهمه لوالده مكان أكثر مناسبة من هذه اللحظة؟!!

لعل هذا ما جعل صورة والده في شعره - كما سبق واقتطعنا - لا تبرز إلا في دواوينه المتأخرة نسبياً، ومراجعةً بسيطةً لتواريخ كتابة هذه القصائد سنجدها كالتالي:

- قصيدة: فصل المبتدأ المؤخر، ديوان: رباعية الفرع، ١٩٨٠.
 - قصيدة: زيارة، ديوان: رباعية الفرع، ١٩٨٤م.
 - قصيدة: فرح بالنار، ديوان: رباعية الفرع، ١٩٧٥ - ١٩٨١م.
 - قصيدة: اصطلاء النشيد؛ وهي التي يصف فيها وفاة أبيه ومراسم جنازته، ودفنه، ديوان: فاصلة إيقاعات النمل، ١٩٩١/١٠/٣١م.
- أما إهداؤه في صدر ديوان: شهادة البكاء في زمن الضحك؛ فقد أضيف إلى نشرة الأعمال الكاملة عام ١٩٩٨م؛ حيث صدر الديوان في طبعته الأولى (١٩٧٣م) خالياً من هذا الإهداء.

ولا يجد الباحث - في ختام رصده لهذه العلاقة الملتبسة - إلا أن يقتطف قول الشاعر عن هذه اللحظة:

"يا سيدي أما كان للفهم والتفاهم بيننا من سبيل؟!.. ويا أيها الشهيد النبيل لم لم تؤاخي بقليل من مودة التكاشف حتى أنصفك من نفسي، وأشرح من طواياي ما لم تكن تعرف؟!،...، لم أحتمل إحساسي بأن موته كان نبالة شهيد لم يعرفه أحد، وأطبقت عليّ رغبة لا تدفع فتركت القرية بعد تمام المراسيم، وتركت البلاد كلها أنا اليتيم الضائع بين أيتام الأمة الباحثين عن أبوة جماعية ترد عنهم يتم الهزائم والضياع بين الأمم"^(٥٦).

أَعْلَنْتُ مِيثَاقَ الْإِقَامَةِ بِالرَّحِيلِ
وَتَرَكْتُ وَقَعَ خُطَايَ فِي سِرِّ الشَّجَرِ
وَأَسَافَطْتُ - مَا بَيْنَ عَيْنِي وَالْبِلَادِ -
زُمُرَدَاتٍ مِنْ حَجَرٍ..

(موت ما لوقت ما،

ديوان: أنت واحد...)

وهكذا يمضي مُقيماً من همّة العام أباً جديداً يُحاول أن ينتصرَ له من نفسه ومن ظلمه له.

٢- عن السلطة والتمرد..

هناك ثنائية بارزة في هومش الشاعر قد تصلح منطلقاً للحديث عن قضية السلطة والتمرد عليها، وهذه الثنائية هي علاقة القوة بالضعف، وهي العلاقة التي برزت في صورة متنوعة في سياق هومش الشاعر؛ إذ لا يأتي ذكر لمصدر قوة إلا ويرد معه شكل الضعف الموازي له، يبين علاقتهما معاً، وهذا الطرح ليس من باب "بضدها تتميز الأشياء"؛ بل من قبيل محاولة الفهم والتحليل.

وإذا أردنا رصد أشكال ثنائية (القوة - الضعف) فإننا سنرصد أشكال القوة التي وضحتها، ومع كل شكل يأتي الوجه الآخر للعملة نفسها: شق الضعف الموازي لهذه القوة.

والشكل الأول من أشكال القوة هو القوة الجسدية المتمثلة في العضلات النافرة والأصابع الغليظة المفتولة التي تجعل الشاعر - وهو طفل صغير - يشعر بالزهو والكبرياء لخيطة القرابة البعيدة الذي يربط بصاحب هذا الجسد القوي "الذي يستطيع مراهنه الناس على أعمال الفتوة الصعبة"^(٥٧)، والصورة الموازية لهذه القوة هي صورة الضعف الشديد الذي تمثله زوج هذا الرجل "الهزيلة المتهافئة التي تمشي بصعوبة وقد أنقلها المرض"^(٥٨).

نحن أمام صورتين وراصد يبين لنا التحول البادي في صورة هذه القوة الطاغية لدرجة أن يسيرَ هذا الرجل "خلفَ زوجهِ المريضة ذلّولاً هادئاً، عندما تناديه بصوتها الواهن يسرع إليها وقد أشرقت عيناه إشراقة الطفولة والفرح"^(٥٩).

واللافت للنظر أنّ هذا الضعف الشديد المتمثل في الزوجة المريضة يقوّد هذه القوة الطاغية المتمثلة في الرجل المفتول العضلات، وقد يكون هذا المشهد هو ما رسّخ في ذهن الطفل الراصد - الشاعر فيما بعد - أن الانحياز للضعف معناه السيطرة على الأقوى، وكما زاد الضعف الذي تنحاز له زادت القوة التي تسيطر عليها: "قلت لنفسي مهما تكن قوتك وقدرتك في قابل أيامك ومستقبل رجولتك فلا تلق بقيادك ولا تُطأطي بولائك إلا لأشدّ الأشياء هشاشةً وضعفاً: حشرة طنانة، أو طحالب بركة، أو بيضة طائر، أو رائحة عرق، أو دمعة مقهور"^(٦٠).

وهذا الاختيار كان فاعلاً؛ فقد كان دافعه وموجّهه في قراءته - بعد ذلك - للبحث والاهتمام الشديد بمعارك الحرية ودموع الإنسان. "وتحددت معالم معركتي الشخصية التي أحشُد لها بكل قواي فألتهم الكتب وأشرب مشاهد الدنيا بحرقه المسئول عن كائناتها، وأنفق القواميس والمعاجم بحثاً عن دموع الإنسان وجمرات الغضب وحرائق الحرية في التاريخ"^(٦١)



وقد وجدَ كثيرًا من هذه الدموع والجمرات فنفتها في قصائده، مثل رسالته إلى الشاعر العراقي بدر شاكر السياب عندما كان سجينًا:

مَاذَا يَقُولُ بَلْبُلٌ حَزِينٌ؟

مَاذَا يُغْنِي فِي ضَمِيرِ اللَّيْلِ شَاعِرٌ سَجِينٌ؟

زُورَاهُ: حِكَايَةُ الدُّمُوعِ حِينَ طَهَّرَتْ مَلَامِحَ السَّنِينِ

وَصُورَةُ نَخْلَةٍ بِشَاطِئِ الْفُرَاتِ تَشْرَبُ الضِّيَاءَ وَالْمَطَرُ

وَصُورَةُ الْكُرُومِ وَهِيَ تَحْمِلُ الثَّمَرُ

وَصُورَةُ الْمَسَاءِ وَهُوَ يَحْمِلُ الظَّلَالَ وَالْقَمَرَ

وَصُورَةُ النِّسَاءِ حِينَمَا رَقْدُنَ رِقْدَةَ الْمَخَاضِ

مَاذَا يَقُولُ حِينَمَا يَرَى عَلَى الْجِدَارِ قِصَّةَ الْبَشَرِ؟!

(قصيدة: رسالة إلى شاعر سجين)

(ديوان: من مجمرة البدايات)

أو عندما ينفض غيمة عن ذكرى جمرة الغضب التهبت في إحدى معارك الحرية، كقصيدة "من ذاكرة الأرض" التي يُصدِّرها بهذا الإهداء:

"محمد عبيد شهيد الثورة العراقية، وبطلها الفذ، وشرارتها التي أضاعت وانطفأت لحظة الهزيمة، لم يكن له أبناء، وليس له قبر أو نصب ذكرى..."(٦٢).

شَيْئًا فَشَيْئًا يَسْكُتُ اللَّجِيُّ وَالْدُّنْيَا تَغِيبُ

شَيْئًا فَشَيْئًا يَسْبُحُ الْعَالَمُ فِي بَحْرِ الضَّبَابِ

يَمْنَدُ مِنْ مَجْهُولِهِ الصَّامِتِ حَقْلٌ وَطَرِيقٌ

بُسْتَانٌ جُمِيزٌ وَدُورٌ شَادَهَا الْمَوْتُ الرَّقِيقُ

لِلنَّازِحِينَ إِلَيْهِ مِنْ جُنْدِ الْقُرَى..

وهو عندما ينفض الرماد عن هذه الجمرة، أو يسجل هذه الدمعة يفعل ذلك مؤكدًا

حياتها وتجدها الدائم:

مَا زِلْتُ أَحْيَا لَمْ أَمُتْ.. جُرْحِي يَسِيلُ

عَامًا فَعَامًا لَمْ يَزَلْ تَأْرِي ضِرَامًا فِي الرَّمَادِ

رَوَيْتُ سَيْفِي بِالدَّمِ الْقَانِي وَتَأْرِي لَا يَمُوتُ..

(صوت ما: من مجمرة البدايات)

من هنا يمكن تقديم الشكل التخطيطي التالي تعبيراً عن اختيار الشاعر الانحياز للضعيف، ورؤيته في كون هذا الانحياز يعني سيطرة - بشكلٍ ما - على القوي:

صورة ص ٥٠

اختيار الشاعر في الانحياز للضعيف والأضعف

* مركب جدول: (الضعيف - القوي)، والوسيط بينهما (السيطرة التي تحدث)، وهناك تناسب طردي بين الانحياز للأضعف للسيطرة على الأقوى.

والشكل الثاني المطروح للقوة هو صورة من كرامة الإنسان: فرداً وشعباً وأمة، في مسيرته عبر التاريخ نحو الحرية والعدل والكرامة، وما تتطلبه هذه المسيرة من امتلاك لأسباب القوة.

ويتخذ الشاعر من حياته الخاصة مدخلاً لعرض هذه القضية، فيبين أولاً أن هوسه برشاقة السلاح وأشكاله كان كبيراً للدرجة التي تجعله يشبه المرأة الجميلة بالبلطة ورشاقة الرقص ولعب العصا بالخنجر، وولادة النساء بطلقات الرصاص^(٦٣)، ويعتبر أن بيع والده المسدس وتخليه عن سلاحه هو هزيمة شخصية له^(٦٤).

وثانياً يعرج على الشكل الأعم لهذه الصورة الذاتية، عندما يكتشف أثناء قراءاته التاريخية أن هناك علاقة بين تقدم الأمم وامتلاكها السلاح؛ فقد وجد أن مواقع الأفراد والشعوب والأمم على سلم المعرفة والحضارة والديمقراطية إنما تتحدد حسب مواقعها من أعماق السيرة الذاتية للسلاح اختراعاً وصناعة وامتلاكاً^(٦٥).

ويقدم ضابطاً لانتشار الطغيان والانحطاط في أمة ما؛ إذ يراها دليلاً على وقوع السلاح "في قبضة الاحتكار ولا عقلانية الصفقات السرية والقتل المأجور والارتزاق بتجارة الدم والهزائم الشاملة"^(٦٦)، ويضع تساؤلاً يشي بحسرة لاذعة: "بكم ولقاء أي شيء تخلت شعوب وأمم عن سلاحها، وباعت ملمس المعدن المصطفى"^(٦٧).

وقد يبدو في ذلك تناقض بين اختياره الأول في الانحياز الشديد للضعف والضعفاء وحسرتة الشديدة على الأمم التي تفرط في سلاحها ومصادر قوتها وعدتها، لكن روية النظر تزيل هذا التناقض الأول، فلن يتمكن الإنسان من حماية نفسه وتحقيق أمنها وسلامتها - والكلام منسحب على الأمم - وامتلاك شرف الوقوف ضد الظلم والشر ودهاء الخيانة المباغثة إلا إذا امتلك أسباب القوة الضامنة له ذلك، تحقيقاً لقوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ﴾^(٦٨).

وإذا كانت القوة تمثل لمن يمتلكها سلطة ما؛ فإننا نستطيع رصد أشكال السلطة في هوامش الشاعر في أشكال ثلاثة هي:

- الشكل الذاتي للسلطة، وقد مثلته سلطة الأب كما سبقت.

- الشكل العام للسلطة، أو سلطة الدولة أو المنظومة التي يصفها بقوله: الغول للأبد.
- سلطة النص الشعري السائد، ومحاولة التمرد عليه والخروج على المؤلف فيه تحقيقاً لقوله: "استضيء بشمسك أنت".

٣- الغول للأبد

في معرض حديث الشاعر عن الحضارة الفرعونية ومتابعته ما كتب حولها وعن أساطيرها ودياناتها وفنونها؛ يصل إلى أن "أعتى ما تمخض عنه فكر هو فكرة الإله المتجسد في صورة الملك"، وما يستتبعه هذا من "غول متوحش لا يغالب ولا يقاوم هو غول الآلة الجهنمية الباطشة بمنظومتها وتراتبها المتماسك وممارساتها التي لا تمت بصلة إلى الإنسان: غول آلة الدولة"^(٦٩) ثم يستعرض أشكال البطش التي مارسها هذا النظام على عقول المصريين وأفئدتهم بدءاً من تقسيم البشر في هذه المملكة، ومروراً بالعقيدة التي تشترط حفظ الجسد بعد الموت؛ وهو ما اختص به الملك والكهان والحكام، وتعيش الرعية لا تتال نصيباً من الدنيا أو الموت؛ ولهذا كله جعل الشاعر عنوان حديثه هذا: "الغول للأبد"^(٧٠)، بما تحمله هذه التسمية من كره ومقتٍ وتنفيرٍ للآخرين فيها، وهو الشيء الذي يؤكد همَّ الشاعر الأول في الانحياز للمستضعفين الذين لم يجدوا نصراً إلا في منظومة تمرد بديلة أخفوها في قلوبهم وأعماق ضمائرهم.

هو يبدأ من نظرتة الخاصة في تفسير تلك الصورة المتسلطة للسلطة؛ حيث إنه قد عانى شخصياً من تسلط السلطة في وقتٍ قريب^(٧١)، "مُدركاً أن البعد عن مركز الدائرة والسلطة لا يعني إلا خطوة في الظلم والتهميش". ويبقى بين يدي السلطة بجبروتها وجهازها الإعلامي "الجبار صانع التواريخ المزيفة من الكتابات والتواريخ والأناشيد والملاحم ومعجزات الفن صروحاً أخرى من عرق الكتبة الكذبة والكهان والفنانين المنتفعين المتواطئين"^(٧٢).

والمواجهة الصريحة بينه وبين السلطة - في هوامشه - تظهر في بعدين أولهما على مستوى واقعي في مشهدٍ يُصورُ عُمقَ انتمائه للضعفاء وإحساسه بقيمة التمرد، عندما يرفض بشكل عنيف -أثار ألمه فيما بعد- مهادنة ابن المأمور في مدينة دراسته^(٧٣)، وكان هذا الرفض "أول فرصة تسنح لي لأعلن عن كراهيتي لمشهد جندي من عمر أبيه يأتمر بأوامره ويخضع لإهائته وتكليفاته الصببانية السخيفة أمام الناس، ففعلت ما تصورته واجباً على الجندي لولا قهر السلطة وخوف العقاب ومجبنة الحاجة"^(٧٤).



ويبرز الشكل الآخر لهذه المواجهة على مستوى أعمق هو مستوى الفكرة والانتماء، وذلك عندما يناقش مسألة هوية مصر التي يراها البعض متأرجحة بين الفرعونية والإسلامية، فيعلن رفضه لكل محاولة ترى اقتطاع الأشياء من سياقاتها بإرجاعها إلى أصول فرعونية، أو تحديداً من يحاول وقف الزمن في رحلة عمرو بن العاص قبل دخوله حصن الفرما، ويقرر أن هذا "محض خبل وجنون تعصب لا يراد منه إلا إنزال هزيمة لم تكن بعمرو"^(٧٥)، وأن هؤلاء المتعصبين الذين يدعون إلى إحياء مصر الفرعونية واستردادها هم "من المرضى والمتعصبين الذين لو ملكوا الفرصة لكانوا أول من يحمل المعاول لهدم ما تبقى من مصر القديمة التي يريدونها بتسلطها وجبروتها، وإنني على استعداد للموت ألف مرة ضد الحياة في هذه المنظومة وإطارها، وإحيائها - على أي حال - مستحيل المستحيلات"^(٧٦).

٤ - سؤال الشعر

دَعُوا التَّشْطِيرَ وَالتَّخْمِيسَ.. هَذَا الشَّعْرُ أَجْدَاثُ

وَأَوْهَامٌ مُخَرَّقَةٌ وَأَضْغَاثُ

دَعُوا الْخِيَامَ يَشْرَبْ كَأْسَهُ وَحَدَهُ

وَيَلْعَنَ ظُلْمَةَ الْحُفْرَةِ

وَيَشْكُو قَسْوَةَ الْأَقْدَارِ لِلنَّدَمَانِ

دَعُوا "شَوْقِي" يُسَبِّحَ رَبَّهُ السُّلْطَانَ

وَيَلْبَسُ تَاجَ مَمْلَكَةٍ مُزَيَّفَةٍ بِلَا تَبْجَانِ

دَعُوا الْمَوْتَى..

فَكَمْ سَفَحُوا مَحَابِرَهُمْ عَلَى الْأَعْتَابِ

وَمَدُّوا أَكْفَهُمُ لِلرَّفْدِ وَالْخَلْعَةِ

وَيَا أَسَفًا مَضَوْا.. تَرَكَوْا حُرُوفًا

طُرِّزَتْ بِالْوَشْيِ وَالصَّنْعَةِ

وَلَيْسَ بِهَا عَبِيرُ تَرَابٍ

وَلَيْسَ بِهَا عَبِيرُ اللَّيْلِ حِينَ يُنِيرُهُ الْإِنْسَانُ

بِبَعْضِ عَذَابِهِ، بِالْجُوعِ، بِالْحُمَى

وَهَذَا الْعَصْرُ - رَغَمَ جَفَافِهِ - يَشْتَاقُ لِلْكَلِمَةِ

إِذَا سَارَتْ عَلَى قَدَمَيْنِ

وَعَاصَتْ فِي رِيَّاحِ الْأَرْضِ، وَالتَّمَعَتْ

بِنَظَرَةٍ عَيْنٍ

وَسَارَتْ فِي الدَّمِ الْمَشْبُوبِ جَمْرَةَ نَارٍ

وَشَفَّتْ عَنْ ضَمِيرِ الْقَاعِ

(الشعر: من قصيدة: الملكة والوردات

وآخرون، ديوان: من مجمرة البدايات)

"الشعر" هو عنوان المقطع السابق، وفيه يقدم الشاعر بياناً شعرياً أولياً لرؤيته للشعر ودوره؛ إذ يعلن بجلاء رفضه أشكالاً عديدةً من الكتابة الشعرية يراها صارت سلطات تحُدُّ التطور الشعري، أولها: أن يتحول الشعر إلى مجرد لعب شكلي مع الوزن وتقسيماته وتنويعاته المختلفة:

دعوا التشطير والتخميس.. هذا الشعر أجدات

وأوهام مخرقة وأصغات

وثانيها: أن تتحول الكتابة الشعرية إلى كتابة مغرقة في الذاتية، يجتر فيها الشاعر أوهامه وآلامه التي لا تعني سواه:

دعوا الخيام يشرب كأسه وحده

ويلعن ظلمة الحفرة

ويشكو قسوة الأقدار للندمان.

وثالثها: أن يتحول الشعر إلى بوق دعاية لأمير أو سلطان ما، ويصبح الشعر ناطقاً رسمياً يلبس به الشاعر لقباً كشاعر الأمير أو ما شابه ذلك:

دعوا شوقي يسبح ربه السلطان

ويلبس تاج مملكة مزيفة بلا تيجان

لأن الشاعر الذي يتجه نحو مركز الدائرة (السلطان وتاج المملكة) سيهمل الرعية (محور اهتمام شاعرنا) كما وضع عند بيان علاقته بالسلطة.

ورابعها: أن تصبح قيمة الشعر وغايته مجرد عطية أو هبة من عظيم، فيستحيل إلى

مجرد صنعة لفظية:

دعوا الموتى..

فكم سفحوا محابرهم على الأعتاب

ومدُّوا أَكْفَهُم للرفدِ والخلعة
ويا أسفاً مَضَوْا.. تركوا حروفا
طُرِّزَتْ بالوشى والصنعة
وليسَ بِهَا عَبِيرَ تُراب

ولا يعدو نتاجهم الشعري أن يكون - في ضمير الأدب - حروفاً مزخرفة تفتقد العبيرَ
الذي يبثه الإنسان المتلوي بمعاناته وجوعه ومرضه.

وبهذا الشكل نصل إلى أول الضوابط التي تجعل الشعر - من وجهة نظر
شاعرنا - بعيداً عن كونه أجدائاً أو أوهاماً: عندما تصبح الكلمة نابضة بالحياة، تنقل أعماق
الضماير وتصورها، وتنقل آلام الإنسان وعذاباتهِ؛ عندما تصبح الكلمة "مؤنسنة" إذا جاز لنا
هذا التعبير:

وهذا العصر - رغم جفافه - يشناق للكلمة

إذا سارت على قدمين

وغاصت في رياح الأرض، والتمعت

بنظرة عين

وسارت في الدم المشبوب جمرة نار

وشفت عن ضمير القاع.

والسؤال الذي تطرحه هذه المقدمة هو: كيف بدأت العلاقة بين "محمد عفيفي مطر"
الإنسان، والشعر؟!

في النص الرابع من هوامشه نجد عنوان: "الشاعر"^(٧٧)، ويقصد به الريفي الذي ينشد
القصص والسير المغناة التي وصلت إلى سمعه ممن يعملون في الحقول؛ أي إن للشعر دوراً
في العمل والإنتاج ومسيرة الحياة الجماعية، وهذا هو الضابط الثاني لمفهوم الشعر عنده.
وعندما التقى الشاعر ورآه للمرة الأولى: "ظننته جسداً من الموسيقى ينبع منه الكلام"^(٧٨).
وتعبير "الظن" في هذه العبارة يشي بصورتين مختلفتين للشاعر، أولاهما: على مستوى الواقع
والحقيقة، وهي صورة ملامحه بطوله وشكله وملابسه، وأخراهما: هي الصورة المتخيلة
أو المثالية له بكونه جسداً من الموسيقى ينبع منه الكلام.

وهذه الفكرة هي التي تجعل للشاعر - دائماً - عنده صورتين: إحداها واقعية،
وأخراهما خيالية، وهي التي نمت معه وصاحبته - فيما بعد - وهو يطالع صور الشعراء:
محمود حسن إسماعيل "بعينيه اللتين تكادان تفران إلى قلبي ووسامته الوحشية"^(٧٩)، وشيللي،



وببيرون، وكيتس، وغيرهم "من أصحاب الرقة والجمال الأنثوي وجدائل الشعر المتهدل"^(٨٠)، فتصبح الصورة المتخيلة عنده مقترنة بجمال الشكل، أما الصورة الواقعية المتاحة أمامه فهي صورته هو، وهذه صورة - من وجهة نظره - تستحيل أن تجعله شاعراً لأن "وجهه يقطع الخميرة من البيت"^(٨١).

ولا يمكن لنا أن نترك عبارة: "ظننته جسداً من الموسيقى ينبع منه الكلام" بدون توضيح علاقته بالموسيقى والإيقاع؛ حيث لا يأتي ذكرهما - على مدار كتابه - إلا مقترناً بصورة وتشكيل بصريين: فعندما يصف اللحظات التي تستعيد فيها أمه الاستماع إلى ما حفظ من قصار السور نجده يقول: "وتصح بصوتها الرخيم ووجهها المضيء بالفرح وعينيها المسبلتين المتبتلتين ما أخطئ فيه. كان الإيقاع الجليل بصفائه يشمل كل شيء وكانت الدنيا تنظم كأنها مسبحة أخذة من الأصوات والانسجام المحكم"^(٨٢).

أو عندما يصف ما سمعه من الفلاحين "وهم يطلقون في براح الغيطان غناءهم الشجي بما حفظوه من كلام الشاعر، فتمتلئ الأجواء بالخييل وصليل السيوف، ويأخذ الصحو المشرق في الضحى زينته من المزاريق والرماح ومشاهد الحرب"^(٨٣).

إن هذا الإحساس بإيقاع الكلام هو ما يجعله يتحول إلى صورة بصرية، ليربط الشاعر فيما بعد بين الإيقاع والموسيقى، والصورة التي ينقلها إلى من يستمع^(٨٤). لقد كان يحول الصوت إلى صورة ويحول الذاكرة البصرية محل ذاكرة السمع.

وعملية الإحلال هذه ذات مراحل متعاقبة؛ فالصوت يمتلك صدى عند من يستمع، وتتحوّل الأصوات إلى إيقاعات رخيمة يكون لها في نفس المستمع صورة ما، وعندما يأخذ الإيقاع انتظامه تصبح الصورة والبصرية أكثر وضوحاً حتى تملأ الأجواء.

وقد حاولت توضيح تلك الفكرة وتطبيقها على مقولة الشاعر: "كُنْتُ أَسْمَعُهُمْ يُطْلِقُونَ فِي بَرَاكِ الْغَيْطَانِ غَنَاءَهُمْ الشَّجِي بِمَا حَفِظُوهُ مِنْ كَلَامِ الشَّاعِرِ فَتَمَلَّتْ الْأَجْوَاءُ بِالْخَيْلِ وَصَلِيلِ السُّيُوفِ وَيَأْخُذُ الصَّحْوُ الْمُشْرِقُ فِي الضُّحَى زِينَتَهُ مِنَ الْمَزَارِيقِ وَالرَّمَاكِ وَمَشَاهِدِ الْحَرْبِ"^(٨٥)، وذلك على النحو التخطيطي الآتي:

صورة ص ٦١

* مركب جدل: الصوت والإيقاع - الصورة

طرفاه: الذين يغنون (المرسل)، والشاعر/ الطفل في ذلك الوقت: المستمع (المستقبل).

وكما ينقل الإيقاع والصوت صورة بصرية؛ يمكن أيضاً أن يحدث العكس؛ أي تنقل الصورة صوتاً، وذلك مثل قوله:



"وبزغت تحت عيني صورةً مفاجئةً قربتها من عيني لأرى أدق تفاصيلها، كانت الصورة لفتاة صغيرة مهلهلة الثياب تبكي وتولول تحت نعشٍ يحمله رجال أربعة، فشق صراخها قلبي"^(٨٦). والجملة الأخيرة هي المستند الذي يرتكن إليه الباحث عند طرحه لهذا التبادل؛ حيث لمس أثر الصراخ الذي يستشعره من الرسم.

والسؤال الملازم لهذا الحديث: هل يمكن أن تتم عملية التبادل هذه بين كل صوت وصورة؟!

بيّن الباحث أن الصوت إذا اقترن أداؤه بحلاوة وتجويد كصوت الأم أو الشاعر؛ فإنه ينقل صورة بصرية، أما إذا كان الصوت أجش غليظاً كصوت سيدنا في الكتاب، أو كان بلا روح أو بهجة كصوت أستاذه قبيل وفاته؛ فإنه لا يمكن أن ينقل أي شيء، أو ينقل صورةً مُنفرةً تكفي لبناء حاجز يمنع التواصل بين المستمع والمتكلم.

ولقد ظهرت أدلة هذا الاهتمام بالصوت وجمال أدائه والحرص على إيقاعه عند الشاعر في الأم وصوتها، والشاعر وحلاوة أدائه، وصوت عم ميخائيل صانع السواقي بلهجته القوية الأمّرة، وصوت أستاذه لمادة التاريخ وهو يتلذذ بنطق الكلام، وهذا كله قد جعل للصوت قيمة كبيرة يصفها بأنه "يملك العقول"^(٨٧)، كما جعل مفردات الصوت بما تشمله من: غناء وضحك، وصراخ، إلخ، ذات قيمة كبيرة في دواوينه الشعرية فيما بعد^(٨٨).

لكن من أين جاء هذا الإحساس الموسيقي؟ هذا "الإحساس الجسدي بالإيقاع"^(٨٩)، الذي يجعله يصف الكون بأنه "معزوفة أو جملة موسيقية واحدة تحكم نغماتها صرامة الرياضيات العليا الشاملة"^(٩٠)!

لا يمكن أن نفهم السبب وراء هذا الاهتمام الكبير بالصوت وما تمثله مفرداته من موسيقى إلا إذا نظرنا بعين الاعتبار إلى وصف الشاعر تلاوته القرآن الكريم بأنها: "طريقة دامعة في الترتيل تدفعني أنا نفسي للبكاء، لا أخطئ في قفلة، أو إدغام، أو وقف ووصل، أو تفخيم وترقيق، وتتبع معاني الآيات من قلبي وجوارحي، فأفرق بين أساليب الاستفهام، والوعد، والوعيد، والوصف التقريري"^(٩١).

أي إن القرآن الكريم وتجويده هو منشأ هذا كله؛ الأمر الذي غذاه عنده هذا الموقف: "سمعت أُمّي تغني غناءها العذب الذي يقطر حناناً ودمعاً وهي تهددني، وأدهشتني أغنية لم أسمعها من قبل:

إِذَا كَشَفَ الزَّ/ مَانَ لَكَ الْ- / قَنَاعَا

وَمَدَّ إِلَيْ- / كَ صَرَفُ الدَّهْ / رِ بَاعَا



فَلَا تَخْشَ الْإِلَهَ مَخَشَّةً وَّاقٍ تَحْمَهَا

وَلَا تَخْشَ الْإِلَهَ مَرَابَعٍ وَالْإِلَهَ يَفَاعَا

وَسَيْفِي كَأَنَّ دَلَالِ الْإِلَهِ مَنِيَا

وَحَاضِ غَمًّا رَهَا وَشَرَى/ وَبَاعًا.. إلخ" (٩٢).

لا يمكن أن يذهب بنا الظن أكثر من هذا فنزعم أنه كان يفهم معنى هذا الكلام على الصورة السابقة، أو "هذه الأغنية" على حد تعبيره؛ لأنه قد نفى هذا ببساطة شديدة: "كنت لا أفهم أكثر الألفاظ، وكان ذلك من عوامل السحر في الغناء؛ كأنني أتلو موسيقى مجردة، أو صوتيات خالصة" (٩٣)، ولعل هذه الموسيقى المجردة أو الصوتيات الخالصة هي التي ملأته بالإحساس الموسيقي الذي نما معه ليصبح وزناً لشعره (٩٤)، ولعله أيضاً دافعه المستمر للربط بين الإيقاع كصورة صوتية، والصورة البصرية التي ينقلها كما بينا من قبل (٩٥).



الهوامش:

(١) تعبير "لسنوات قليلة" هو نص تعبير الشاعر في حوار أجراه الباحث معه، ويراجع في ذلك أيضاً:

- أوائل زيارات الدهشة: محمد عفيفي مطر، هوامش التكوين، ص ١٠٨، دار شرقيات، القاهرة ١٩٧٧م.

(٢) هذه التواريخ تقريبية، إذ إن الشاعر قد أشار إليها بسنوات عمره قائلاً: "الكتاب في الطفولة والصبا، والمدرسة الإلزامية بالقرية من سن ٧ إلى ١٠ سنوات، والمدرسة الابتدائية في منوف من سن ١٠ إلى ١٤ سنة، والمدرسة الثانوية من سن ١٤ إلى ٢٠"، ومع بداية الدراسة التكميلية في شبين الكوم وضع الشاعر نفسه التواريخ الدقيقة.

(٣) على الرغم من هذا التنقل الدائم لم ينقطع الشاعر عن عمله في الفترة من ١٩٥٦ إلى ١٩٨٣م. وقد أقام الشاعر - حيث عمل - في قرية العجوزين (مركز دسوق حالياً)، وقرى: أبو غنيمة، والغنايم، والرصيف بمركز سيدي سالم، ومدينة بيلا بمركز بيلا، وكفر الشيخ، وهذا بمحافظة كفر الشيخ، ثم سافر إلى العراق، وأقام ببغداد (١٩٧٧ - ١٩٨٣م)، وعاد للاستقرار في قريته: رملة الأنجب، التي تظل مركز دائرة إقامته.

(٤) القصيدة محل النقد هي: الملكة واللوردات وآخرون، المنشورة ضمن ديوان: من مجمرة البدايات، ونشر هذا النقد في مجلة "الشهر" بعد نشر القصيدة (للأسف الشديد)؛ لهذا لم يستطع الباحث الاهتداء لهذا النقد، والشاعر نفسه لا يملك نسخة من هذه المجلة!! وقد ذكر الشاعر في "معتزك الأمناء" في كتابه: أوائل زيارات الدهشة طرفاً من رسالة رد عليها الشيخ أمين الخولي في مجلته: "الأدب"... لقد سمحت الظروف بنشر قطعة محتمة من قصيدة طويلة من القصائد الأربعين التي أرسلها، فإذا كاتب عن أزمة الشعر الجديد يقول ما نصه: "... عدم فهم الكثير من الشعراء الجدد لمفهوم الواقعية، فهي تارة عكس فوتوغرافي للواقع كما في هذا النموذج للشاعر محمد عفيفي مطر،...، ويورد القطعة التي نشرتها لك "الأدب"، ثم يعقب عليها بقوله: هكذا يمضي الشاعر بآلة التصوير ناقلاً صورة قريته من خلال كوخ صغير، بشكل أمين على تفاصيل الواقع الجزئية". (أوائل زيارات الدهشة:



ص ص ٦٦ - ٦٧). والواضح من السياق أن هذا أسبق من نقد غالي شكري له؛ إذ كان ردّ فعلٍ على بدايات كتاباته الشعرية.

(٥) فقد صدرت في: دمشق، وببيروت، وبغداد، وهي على الترتيب مجموعات: من دفتر الصمت، ملامح من الوجه الأمبيذوقليس، الجوع والقمر، كتاب الأرض والدم.

(٦) المقصود هنا الطبقات الأولى لهذه المجموعات، وقد أشار عفيفي مطر في حوار مع محمد الشاذلي إلى ذلك قائلاً: "وأذكر مثلاً أن ديواني الأول (لم يصدر حتى الآن) كان يجب أن ينشر بناءً على تعاقد بيني وبين الهيئة الرسمية للنشر في الدولة (هيئة الكتاب)، وكان يرأسها الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور وقتئذ، وأخذت مكافأة النشر مقدماً. وقال صلاح عبد الصبور أمام شعراء موجودين الآن: "إن عفيفي مطر أخذ جزءاً من المكافأة ولن يصدر الديوان ولو على جثتي". يراجع في ذلك: جريدة الحياة، العدد ٩٨١١، ص ١٢، لندن، في الاثنين ٣٠ من تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٩م. وقد أعادت - مؤخرًا - الهيئة العامة لقصور الثقافة طبع ديواني: "من دفتر الصمت" عام ١٩٩٤م، و"كتاب الأرض والدم" عام ١٩٩٦م ضمن سلسلة أصوات أدبية.

(٧) صدرت الأعمال الكاملة عن دار الشروق بالقاهرة عام ١٩٩٨م، وعقب صدورها سرت شائعة في الوسط الأدبي القاهري مفادها أن صندوق التنمية الثقافية قد دعمها لتخرج، لكن لم تصدر إشارة على غلاف المجلدات الثلاثة أو بداخلها تشير إلى ذلك على عادة صندوق التنمية فيما يدعمه.

(٨) "شروخ في مرآة الأسلاف"، محمد عفيفي مطر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م، وهو تجميع لمقالات منشورة في مجلتي فنون، والأقلام (١٩٨٠ - ١٩٨١)، وعن الرؤية النقدية لمطر انظر:

- الشاعر ناقدًا: فريال جبوري غزول، مجلة الكرمل، العدد ١٧، قبرص، ١٩٨٥م، ص ٢٠٦ - ٢١٩.

(٩) نشر الشاعر قصصاً في كتاب: مسامرات الأولاد كي لا يناموا، الشارقة، الإمارات، ١٩٩٨م. كذلك فقد نشر مختارات من شعر البارودي بتعليقه وتقديمه للأولاد... انظر:

• محمود سامي البارودي، دار الفتى العربي، القاهرة، ١٩٩٣م.

(١٠) ترجم الشاعر:

- الأعمال الكاملة لإديث سودرجان (بالاشتراك)، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

- الشمس المهيمنة: إيليتس (اليونان)، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٨٢م.

(١١) منها جائزة الشعر المترجم من العربية إلى الإنجليزية، جامعة أركنساس بأمريكا سنة ١٩٩٦م، وذلك عن ديوان رباعية الفرع الذي ترجمه فريال غزول، وچون فيرلندن، ونشر ١٩٩٧م، انظر:

Quartet of joy: poems by: Muhammad. Afifi Matar. Translated from Arabic by Ferial Ghazoul and John Verlenden. University of Arkansas Press: 1997.

وجائزة سلطان العويس (١٩٩٩م).

(١٢) أوائل زيارات الدهشة: هوامش التكوين، سابق.

(١٣) يود الباحث لو اتسع المقام لتفصيل الفروق بين مفهومي: السيرة Biography، وهي السيرة أو الترجمة الغيرية التي يكتبها شخص عن آخر مثلما سلف مع الشاعر في بداية هذا الفصل، والسيرة الذاتية Autobiography التي يكتبها المرء عن نفسه، وبالرغم من أن المقام لا يتسع لعرض الخلافات بين المفهومين أو بين التعاريف المختلفة للمفهوم الواحد وأشكال التعبير عنه؛ فإنه يميل إلى الأخذ بتعريف دائرة المعارف البريطانية للسيرة الذاتية بأنها: ذلك المؤلف الروائي الذي يسجل بوعي وفنية الحدث ويعيد إلى الحياة وجود شخصية إنسانية.. يراجع في ذلك:

- السيرة الذاتية في التراث: شوقي محمد المعاملي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م.

- فن التراجم والسير الذاتية: أندريه موروا، ت: أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة (٥٧)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

وفي ضوء التعريف السابق فإن "أوائل زيارات الدهشة" ليست سيرة ذاتية؛ فهي ليست مؤلفاً روائياً، ولا تعيد إلى الحياة وجود شخصية إنسانية؛ إنما هي نصوص مستقلة يصيء الشاعر في كل نص منها لحظة أسهمت في تشكيل مسيرته الشعرية، فـ"أوائل زيارات الدهشة" ليست سيرة ذاتية بالشكل أو المعنى المألوف كما أشار حلمي سالم. انظر:

- مطر: حادثة التعذيب: مقالة ضمن "الحداثة أخت التسامح"، حلمي سالم، مركز القاهرة لحقوق الإنسان، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٤٦.

أما (عكاشة الدالي) فيرى: "قامت دار شرقيات بنشر ما يشبه الحلقات الأولى لعمل

من جنس السيرة الذاتية أنجزه مطر نفسه"، والترجمة للباحث:

Dar Sharqiyat has published what looks the first of a series of autobiographical works by Matar him self.

راجع عكاشة الدالي في:

- Okasha El daly: Quartet of Joy, Review article, SESHAT.
Number 4.P 3, Autumn 2000.

(١٤) يراجع في ذلك الحوار المرفق.

(١٥) في طبعة الديوان الأولى الصادرة عن دار آتون بالقاهرة ١٩٧٢م؛ كان هذا السطر:

فشربتُ الصداً السائلَ من مسمار العالم.

وقد غير الشاعر كلمة (مسمار) إلى (فولاذ) في نشرة الأعمال الكاملة التي اعتمد عليها الباحث.

(١٦) الأعمال الشعرية الكاملة: محمد عفيفي مطر، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨م.

وهي الطبعة التي اعتمد عليها الباحث في دراسته، وسوف يكتفي الباحث فيما يتلو ذلك من استشهادات بإيراد اسم القصيدة والديوان عقب كل استشهاد دون الإشارة إلى هذه الطبعة.

(١٧) صور الشاعر شذرات من فقر ظروف حياته في معرض حديثه عن أشياء أخرى

في "أوائل زيارات الدهشة". ويمكن رصد هذه الشذرات تحت المواضيع التالية:

ثلج الجيم المعطشة ص ١٣، والجنون الجميل ص ٣٨، وأفتتاحية الحمى المقدسة ص ٤٣، ومنازلات ص ٨٩ - ٩١، والكنز المرصود ص ١٠٧، وإحراق واحترق ص ١٢٤.

وهو الأمر الذي لفت نظر عكاشة الدالي في مراجعته بالإنجليزية للكتاب وديوان رباعية الفرح، راجع:

Okasha El Daly: P.5.

(١٨) أوائل زيارات الدهشة، ص ٧.

(١٩) السابق، ص ٢١.

(٢٠) السابق ص ٢٤.

(٢١) أوائل زيارات الدهشة، ص ٢٥.

(٢٢) السابق، ص ١١.

- (٢٣) السابق، ص ١١.
- (٢٤) السابق، ص ١١.
- (٢٥) أوائل زيارات الدهشة، ص ٢٧.
- (٢٦) أوائل زيارات الدهشة، ص ١١.
- (٢٧) السابق، ص ٢٠.
- (٢٨) أوائل زيارات الدهشة، ص ٢٦.
- (٢٩) السابق، ص ٢٠.
- (٣٠) السابق، ص ٢٢.
- (٣١) السابق، ص ١٢.
- (٣٢) السابق، ص ٩٧.
- (٣٣) السابق، ص ١٢.
- (٣٤) أوائل زيارات الدهشة، ص ١٠١.
- (٣٥) السابق، ص ٦٠.
- (٣٦) السابق، ص ٥٧.
- (٣٧) أوائل زيارات الدهشة، ص ٢٧.
- (٣٨) السابق، ص ٨٤.
- (٣٩) أوائل زيارات الدهشة، ص ٣٨.
- (٤٠) السابق، ص ٦٢.
- (٤١) إلى الأمر نفسه أشار عكاشة الدالي بقوله: "ومحمد عفيفي مطر قد نشأ في أسرة تقليدية في دلتا مصر" .. والترجمة للباحث، راجع، Okasha El Daly: P. 5
- (٤٢) أوائل زيارات الدهشة، ص ١٨.
- (٤٣) السابق، ص ٤٤.
- (٤٤) السابق، ص ٩٠.
- (٤٥) السابق، ص ١١١.
- (٤٦) السابق، ص ١١١.
- (٤٧) أوائل زيارات الدهشة، ص ١١٣.

- (٤٨) السابق، ص ١١١.
- (٤٩) السابق، ص ٢٩.
- (٥٠) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٦٥/٢.
- (٥١) أوائل زيارات الدهشة، ص ١١٥.
- (٥٢) أوائل زيارات الدهشة، ص ١١٥.
- (٥٣) السابق، ص ١١٥.
- (٥٤) السابق، ص ١١٦.
- (٥٥) السابق، ص ١١٦.
- (٥٦) أوائل زيارات الدهشة، ص ١١٨.
- (٥٧) أوائل زيارات الدهشة، ص ١١٢.
- (٥٨) السابق، ص ١٢.
- (٥٩) أوائل زيارات الدهشة، ص ١٢.
- (٦٠) السابق، ص ١٢.
- (٦١) السابق، ص ١٠١.
- (٦٢) الأعمال الكاملة، ٨٥/١.
- (٦٣) أوائل زيارات الدهشة، ص ٥٠.
- (٦٤) السابق، ص ٥٠.
- (٦٥) السابق، ص ٥١.
- (٦٦) السابق، ص ٥٠.
- (٦٧) السابق، ص ٥٢.
- (٦٨) سورة الأنفال، آية (٦٠).
- (٦٩) أفرد الشاعر ثمانى صفحات من هوامشه (١٢٨ صفحة) للحديث عن هذا الأمر، راجع الهوامش ص ٦٨ - ٧٦.
- (٧٠) أوائل زيارات الدهشة، ص ٦٨.
- (٧١) تم القبض على الشاعر لموقفه المعارض لضرب العراق في حرب الخليج (يناير ١٩٩١م)، وظل سجيناً في الفترة من شهر مارس ١٩٩١م حتى مايو ١٩٩١م، وقد نشر بياناً بعد خروجه. راجع: مجلة أدب ونقد، أعداد: إبريل ١٩٩١م،



يوليو ١٩٩١، وسبتمبر ١٩٩٥م، ويُعتبر ديوانه "احتفالات المومياء المتوحشة" تسجيلاً لوقائع تعذيبه واعتقاله، يراجع:

- مطر: حادثة التعذيب، حلمي سالم، سابق، ص ٥٣ - ٥٧.

(٧٢) أوائل زيارات الدهشة، ص ٧٦.

(٧٣) بالرجوع إلى سيرة الحياة في بداية هذا الفصل تكون هذه مدينة "منوف".

(٧٤) أوائل زيارات الدهشة، سابق، ص ٤٠.

(٧٥) تفصيل هذا في الكتاب صفحات (٧٥ وما بعدها) ويقصد به الدعوة التي راجت في عشرينيات القرن المنصرم (١٩٢٦م وبعدها) من وصف العرب بالغزاة، والحديث عن أصول غير عربية لمصر، كما في محاضرة مرقص باشا سميكة عن المتحف القبطي التي ألقاها في الجامعة الأمريكية عام ١٩٢٦م، ونصُّ المحاضرة في مجلة "المقتطف" عدد شهر مارس ١٩٢٦، ص ٢٨١ - ٢٨٦، وتفصيل هذه القضية بما اشتملت عليه من دعوة لفرعونية مصر أو حركة الأدب القومي (على يد الشبان: محمد زكي عبد القادر، ومحمد الأسمر، ومحمود عزت موسى، ومحمد أمين حسونة، وزكريا عبده، ومعاوية محمد نور)، أو معارك في اللغة وتحديثها وطرق تناولها، أو هوية المجتمع كله، وأنماط تفكيره كما عند لويس عوض في: اليوم والغد، وطه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، ومحمد عبد الله عنان في ملحق السياسة الأدبي (١٤/١٠/١٩٣٢)، أو قصائد شوقي في فرعونياته، واعتراف دعاة الفرعونية بوجود استبداد في الفراعنة، والردود على هؤلاء كما في: صحيفة المنار للشيخ محمد رشيد رضا، ومصطفى صادق الرافعي في: المعركة بين القديم والجديد، وتحت راية القرآن، وردود شكيب أرسلان في: ما وراء الأكمة (١٩٢٥م) بمجلة المعركة (ص ٣١ - ٣٩)، وللرجوع إلى هذه التفاصيل يرجى مراجعة:

- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ١٣٢/٢ - ٣٦١، محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٣٢ - ٣٦١.

ويرى حلمي سالم أن حديث الشاعر عن هذه المسألة في هوامشه هو حديث عنيف، ويصفه بأنه: "القوة المملوكة لصقاً مباغتاً منافحة أيديولوجية منفعة لكاتب "عروبي" موغل في قوميته المتطرفة..!!"

التأكيد للباحث، راجع: الحادثة أخت التسامح، ص ٤٨.

(٧٦) أوائل زيارات الدهشة، ص ٧٦.

(٧٧) أوائل زيارات الدهشة، ص ١٣.

(٧٨) السابق، ص ١٤.

(٧٩) السابق، ص ٤٤.

(٨٠) أوائل زيارات الدهشة، ص ٤٤.

(٨١) السابق، ص ٤٧.

(٨٢) السابق، ص ١١.

(٨٣) السابق، ص ١٤.

(٨٤) قدم الباحث عبد السلام حسن إبراهيم سلام في رسالته للدكتوراة: الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر؛ إحصاءً للحقول الدلالية للحواس في الدواوين العشرة التي درسها وهي: من دفتر الصمت، وملامح من الوجه الأمبيذوقليس، والجوع والقمر، ورسوم على قشرة الليل، وكتاب الأرض والدم، وشهادة البكاء في زمن الضحك، والنهر يلبس الأقنعة، ويتحدث الطمي، وأنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت، ورباعية الفرخ، وكانت الغلبة في التكرار لمفردة البصر؛ إذ تكررت (٣٦٢) في إجمالي عام (٧٣٩ مفردة) موزعة بين تسع مفردات لحواس مختلفة (جدول رقم ٧)، وفي مفردات هذا الترتيب الغالب (٣٦٢ مرة) كلما جاءت مفردة "البصر" الأولى، كانت مفردة "السمع" وصيغتها التي تلازمها، ولعل هذا الترابط بين مفردتي "البصر" بكونها عنصر الذاكرة البصرية، و"السمع" بكونها عنصر الذاكرة السمعية والصوتية؛ يثبت نوعاً من التبادل الذي يفترضه الباحث حول علاقة الصوت والإيقاع بالصورة والتشكيل البصريين عند الشاعر، راجع:

- الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر: رسالة دكتوراة للباحث عبد السلام

حسن إبراهيم سلام، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥م.

ومسألة الصورة البصرية هذه قد لفتت نظر ناقد آخر، فشاكر عبد الحميد يرى أن "عفيفي مطر ليس شاعراً سهلاً لكنه ليس غامضاً في الوقت نفسه، وصعوبته وليس غموضه نابعة من فقداننا الكثير من مفاتيحه، والمهم هنا هو أن نضع أيدينا على بعض مداخل عالمه الخاص، وأن نستعين بأكبر قدر من الخيال والقدرة على التصور البصري حتى نستطيع أن نتحرك بحرية أكبر في عالم هذا الشاعر". راجع في ذلك: الحلم والكيمياء والكتابة: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول، والثاني، أكتوبر، ١٩٨٦ - مارس ١٩٨٧، ص ١٦١.

(٨٥) أوائل زيارات الدهشة، ص ١٤.

(٨٦) أوائل زيارات الدهشة، ص ٦.

(٨٧) السابق، ص ٤٤.

(٨٨) قدم الباحث عبد السلام حسن إبراهيم سلام في رسالته عن: الخطاب الشعري لدى الشاعر؛ إحصاءً لجداول الحقول الدلالية في أعمال الشاعر التي درسها، وكان حقل الصوت بما يشتمل عليه (١١٦ مفردة مثل كلمات: صوت - غناء - صراخ - ضحك - صدى - إيقاع - نداء - غمغمة - ... إلخ) ذا الترتيب الثاني في مجموع ثلاثة وعشرين حقلًا دلاليًا درسها لدى الشاعر، ومرات ليست قليلة يأتي حقل الصوت صاحب المرتبة الأولى بين مفردات الديوان مثل دواوين: من دفتر الصمت، والجوع والقمر، ويتحدث الطمي، ومرات أخرى يأتي في المرتبة الثانية مثل دواوين: كتاب الأرض والدم، وشهادة البكاء في زمن الضحك، وفي بقية الدواوين التي درسها يأتي حقل الصوت في المرتبة الثالثة أو الرابعة أحياناً.. نعم! هو ترتيب متأخر قياساً للأول والثاني، لكنه لا يزال ترتيباً متقدماً لثلاثة وعشرين حقلًا؛ وهو ما يثبت عناية الشاعر بهذا الحقل ومفرداته، ويراجع في ذلك: الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر: وملحق الجداول الإحصائية (١-٣).

(٨٩) أوائل زيارات الدهشة، ص ٤٧.

(٩٠) السابق، ص ٤٨.

(٩١) السابق، ص ٣٣.

(٩٢) الأبيات لعنتره بن شداد:

وَإِذَا كُشِفَ الرَّيَّانُ لَكَ الْقِنَاعَا
فَلَا تَخْشَ الْمُنْيَةَ وَاقْتَحِمَهَا
وَسَيُفِيكَ كَانَ دَلَالُ الْمَنَائَا
وَمَدَّ إِلَيْكَ صَرْفُ الدَّهْرِ بَاعَا
وَلَا تَخْشَ الْمَرَابِعَ وَالْيَفَاعَا
وَخَاضَ غَمَارَهَا وَشَرَى وَبَاعَا

وتكتب عروضا هكذا:

إِذْ كَشَفَ زُ / زَمَانُ لَكَ لُ / قِنَاعَاب وَمَذْدُ إِلَى / كَ صَرْفُ دَدُهُ /
رَبَاعًا // ه // ه // ه // ه // هب // ه /// ه // ه // ه // ه // ه

وهي من "الوافر التام": مفاعلتن مفاعلتن فعولن، في كل شطر، ويلاحظ تسكين الخامس المتحرك "العصب" في تفعيلة (مفاعلتن) لتصير: مفاعلتن: كَ صَرَفُ دَدَهْ // ٥/٥. وقد أوردها الشاعر في "أوائل زيارات الدهشة" كما وردت بالمتن، ص ٤٦.

(٩٣) أوائل زيارات الدهشة، ص ٤٧.

(٩٤) قدم عبد السلام سلام جدولاً للبحور الشعرية التي استخدمها الشاعر في دواوينه فكانت على الترتيب: [الرجز - الخبب - المتقارب - الوافر - الرمل - الكامل - المتدارك - البسيط]، وجدولاً آخر للقوائد متعددة الأوزان أو كما أسماها "مجمع البحور". يراجع في ذلك: الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، الملاحق.

(٩٥) الصورة البصرية: (Visual Image) وتشمل اللون وإشراقات المنظور وبعدها وقربها، والصورة السمعية Auditory Image وتشمل الصوت ودرجة ارتفاعه وانخفاضه ونوعه وأنماطه كالنبر والإيقاع والتنغيم.. إلخ.. راجع "من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري"، مراد عبد الرحيم مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (٥٠)، إبريل ١٩٩٦م، ص ٨٢.

وتجدر الإشارة إلى أن المبحث التطبيقي للدراسة السابقة قد دار حول قصيدة: فاصلة إيقاعات النمل للشاعر عفيفي مطر، من ديوانه الذي يحمل الاسم نفسه، وقد ربط الباحث في دراسته بين الصوت والصورة الشعرية كلها فقال: "تعد قصيدة: فاصلة إيقاعات النمل لعفيفي مطر نموذجاً من النماذج الشعرية التي تمت دراستها وفقاً للنسق المنهجي المطروح في المبحث التنظيري الذي تمثل في دراسة القصيدة بداية من التحليل الطيفي لها عن طريق جهاز (Sonagraph) أو السبكتروجراف لكشف مواضع النبر والتنغيم والهمس والجهر والشدة والرخاوة، وأثرها في معنى القصيدة وتعدد أبعادها، ثم تحليل دور الكلمة في السياق، ثم الجملة، ثم الصورة، وانتهاءً بدراسة الدلالة الكلية والرؤية الشمولية للنص الشعري"، ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

الفصل الثاني

الدعائم الأساسية لنظرية النظم

(٢-١)

وصف عبد القاهر الجرجاني رؤيته في النظم بأنه "كلامٌ وجيزٌ يَطَّلَعُ به الناظرُ على أصولِ النحوِ جُمْلَةً، وكل ما به يكون النظم دفعةً وينظر في مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها في مكان واحد، ويرى مُشْتَمًا قد ضم إلى مُعْرَق، ومُغْرَبًا قد أخذ بيد مُشْرَق، وقد وصلت بآخره [إلى] كلام من أصغى إليه وتدبره تدبر ذي دين وفتوة، دعاه إلى النظر في الكتاب الذي وضعناه وبعثه على طلب ما دوناه.." (١).

ونحن - في طلبنا ما دونه عبد القاهر - يحق لنا أن نتوقف عند استخدامه لوصف "وجيز" في الإشارة إلى كلامه ورؤيته؛ حيث يمكننا أن نفهم هذه الإشارة على أنه لم يقل كلمته؛ رؤيته الأخيرة التي تجعل كلامه "ضافياً" لا "وجيزاً"، وهو الوصف المؤصل لإدراك الجرجاني لقيمة الشروح والاستنتاجات من المتعاملين مع كلمته هذه، ويكون هو الذي فتح الباب أمام الإضافة والتعديل الملازمين لكل قراءة وفهم.

يؤكد هذا استخدامه حرف الجر "في" مع مادة "نظر" عند الإشارة لتلقي الآخرين هذه الرؤية، وهو الاستخدام الدال على التدبر والتفكر في المعاني التي يطرحها (٢).

ونستطيع وضع هدفين إجرائيين لمسعى عبد القاهر:

أولهما: أن يطلع الناظر - بواسطة هذا الكلام - على أصول النحو جملة، فلا نتوقع تفصيلات أو مسائل من النوع الذي زخرت به كتب النحو، "فقوانين النحو التي يحددها عبد القاهر في خطبة دلائل الإعجاز قوانين عامة لا تحصر العلاقات الفعلية بين ألفاظ اللغة التي لا حصر لها" (٣).

ولعله - وهو يقدم رؤيته - قد وضع نصب عينيه ما قد يقوله قائل من أن كتاب الدلائل ليس نحوًا خالصًا، فأراد هو - قبل غيره - أن ينبير هذه المنطقة في ذهن قارئه ويوضح له طريقته في التناول المعتمدة على الإجمال لا التفصيل، وبالتالي ينفي من ذهن قارئه الصورة المسبقة عن الكتب والرسائل النحوية له ولغيره (٤)، فيكون استعداد المتلقي للكتاب استعدادًا مختلفًا بقدر اختلاف الكتاب نفسه.

قد يقول إن "عبد القاهر يحاول في دلائل الإعجاز أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام أو تركيب الكلمات" (٥)، وفي هذا الرأي تسطيحٌ شديدٌ لمسعى



عبد القاهر؛ إذ حاول الرجل أن يوضح نظاماً متكاملًا في إبداع اللغة كان يراه متحققاً في أمور، منها: توخي معاني النحو في الكلام، ومراجعة بسيطة لخطبة الدفاع عن النحو والشعر في كتاب الدلائل تبين مدى مخالفة الرأي السابق لمسعى عبد القاهر.

والهدف الإجرائي الآخر: هو أن يطلع الناظر على كل ما يكون به النظم، فبعد أن نفى عبد القاهر الصورة السابقة أو المعاصرة للكتابات النحوية من ذهن قارئه؛ أخذ يوضح هدفه العملي الذي يتوخاه في طول كتابه، وهو تقديم أسس النظم - من وجهة نظره - إلى القارئ حتى يلم بها، وبالتالي يتقبل رؤية الجرجاني التي وصفها بأنها تجمع الأشياء المتباعدة الأمكنة. وهما - كما نرى - هدفان كبيران، يجعلنا أقرب لفهم الاحتمالين السابقين: الأول منهما هو ما يختص بأنه لم يقل كلمته الأخيرة، وأما الثاني وهو ما يختص بالإضافة والتعديل الملازمين للقراءة؛ فهو حقنا الذي نحاول أن نقبض عليه.

ورؤية عبد القاهر هي التي اصطلح عليها بالنظم الذي يأخذ في بيان فضله ومنزلته: "وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم، وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ، وبتهم الحكم بأنه الذي لا تمام دونه ولا قوام إلا به، وأنه القطب الذي عليه المدار والعمود الذي به الاستقلال"^(٦).

وانطلاقاً من التسليم معه بهذه القيمة للنظم، ومحاولة استخدامه في تحليل الصورة الشعرية؛ بدت - للباحث - ضرورة دراسته في ثلاثة محاور هي:

أ- توخي معاني النحو.

ب- النظم والفكر.

ج- النظم والمنزع النفسي.

المبحث الأول: توخي معاني النحو في الكلام

(٢-٢)

عرّف عبد القاهر النظم بأن جعله "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما"^(٧).

وكما يتضح فإن عبد القاهر - وهو النحوي الأصل - قد اعتمد على تقسيمات النحويين للكلمة وأنواعها في شرحه لمقصود النظم وطريقته، وفي تحديده لضابطين لعملية النظم نجدهما في التعريف السابق:

أولهما: تعليق الكلم بعضها ببعض، وقد جعله ثلاثة أقسام تراوحت بين تعلق اسم بآخر، أو تعلق اسم بفعل، أو تعلق حرف بهما (الاسم أو الفعل)، وبالنظر في أقسام التعلق هذه نجد أن "تعلق اسم بفعل" هي عملية تبادلية، فتعلق الاسم بالفعل يساوي تعلق الفعل بالاسم، وإلا لصار الاسم هو أساس التعلق فقط، ونجد ألا معنى لأن نقول: تعلق فعل بآخر، أو حرف بآخر، أو حرف بفعل؛ حيث "لا يوجد كلام من حرف وفعل أصلاً، ولا من حرف واسم إلا في النداء...، وذلك إذا حقق الأمر كان كلاماً بتقدير الفعل المضمر...، ويا دليل عليه وعلى قيام معناه في النفس" (٨).

وعبد القاهر عندما يعيد لمعاني النحو وأحكامه دورها وفضلها في النظم؛ يرد بطريقة عملية على زاهد النحو ومحتقر علمه؛ إذ "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وإن الإغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وإنه المعيار الذي لا يتبين نقصان الكلام ورجحانه حتى يعرض عليه" (٩)؛ ليصبح الأمر كما عبّر هو:

فَمَا لِنَظْمِ كَلَامٍ أَنْتَ نَاظِمُهُ

مَعْنَى سِوَى حُكْمِ إِعْرَابٍ تُرَجِّيه (١٠)

ليكونَ النظم في أفضل صورهِ الممكنة كلما قصدنا إلى معاني النحو وتوخيناها في الكلام.

والضابط الآخر للنظم وجعل الكلم بعضها بسبب من بعض أو بعبارة أخرى "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك" (١١).

إذا كان الضابط الأول هو ضابط صحة تعلق الكلم بعضها ببعض؛ فإن الضابط الآخر هو ضابط حسن أو ذوق تعلق الكلم بعضها ببعض، وهو ضابط الضرورة التي تقودنا إلى فهم وجود مسند ومسند إليه في التركيب؛ حيث "لا يكون كلام من جزء واحد، وإنه لا بد من مسند ومسند إليه" (١٢)، فنستطيع أن نقيم علاقات بين المعاني المختلفة للكلام عن طريق "أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشد ارتباط ثانٍ منها بأول وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس موضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه هنا في حال ما يضع بيساره.. نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين،



وليس من شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء متفرقة^(١٣).

والجمل التي ندرس فيها المعاني والمزايا لا يستطيع واحد أن يقول إن لها حدًا أقصى أو قانونًا واحدًا يضمها؛ لأنها تتعدد وتتوحد حسب أهداف كل مبدع وغاياته، وتعدد الوجوه والغايات تتعدد علاقات التركيب الناشئة، وتتعدد مناحي الجمال ومنظوراته، وعلى الرغم من كوننا ندرس هذه الجمل - في النص الشعري - مفتتة في وحدتها فإن الأصل في تضافر معانيها أن تأتي من خلال النظم دفعة واحدة، ويكون واضحًا أن الفصل بين أجزائها إنما هو فصل إجرائي للدرس والتحليل، ويصبح أساس المفاضلة بين كتابة وأخرى، أو شاعر وآخر هو "توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"^(١٤)، وبالتالي يمكننا تمييز شعر شاعر ما عن غيره، وإضافة شعر إلى شاعر ما وتخصيصه به ليس من "إضافتنا له من حيث هو كالم وأوضاع لغة ولكن من حيث توخيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلام"^(١٥) لتكون طريقة تعامل هذا الشاعر أو ذاك مع معاني النحو هي أساس الإضافة والتخصيص، ويظل مناط خصوصية كل مبدع هو النسق والترتيب، ولا يكفي أبدًا في بيان خصوصية شاعر ما أن نقول إنها "خصوصية في كيفية النظم وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض حتى تصفو تلك الخصوصية وتبينوها"^(١٦).

وليس من سبيل أماننا لبيان خصوصية ما أو وصفها إلا بالنظر في وجوه كل باب من أبواب النحو وفروقه؛ فنحن "لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في "الخبر" إلى الوجوه التي تراها في قولك: "زيد منطلق"، "زيد ينطلق"،...، ويتصرف في التعريف، والتذكير، والتقديم، والتأخير، في الكلام كله، وفي الحذف، والتكرار، والإضمار، والإظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له"^(١٧).

وما دام النظم لا يكون إلا بتوخي معاني النحو "ومراعاة سنن العربية في تعليق الكلمات فلم يكن مستغربًا أن يكون مرجع الحسن في الاستعارة والكناية وسائر صنوف المجاز إلى مراعاة الفكرة ذاتها فتكون متمخضة عن توخي معاني النحو"^(١٨).

(٢-٣)

استنادًا إلى الأساس السابق، عندما ننظر في تعليق عبد القاهر على قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ



بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ^(١٩) فسندجه يقدم علاقات قامت بين ترتيب كلمات الآية الكريمة حين يشرح موطن الإعجاز فيها، في مباحث تراتبت بين ضابط الصحة: النحو، وضابط الحسن: البلاغة، فيقول: "... إنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض"، وهذا هو ضابط النظم الأول "وإن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثانية بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقرها إلى آخرها، وإن الفضل تنائج وحصل من مجموعها"^(٢٠). ولعل هذا هو ضابط النظم الثاني الذي سبقت الإشارة إليه بقوله: "جعل الكلم، بعضها بسبب من بعض".

وقد أخذ عبد القاهر - انطلاقاً من مبدئه - يشرح هذا الحسن الحادث في الآية قائلاً: "هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قل: ابلي واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها"^(٢١).

وبالنظر في بيان عبد القاهر مناط المزية في الآية الكريمة؛ نجده يقدم علاقات متطورة بدأت من الوجه البلاغي الواحد بأجزائه: كبيان العظمة في نداء الأرض، ثم أمرها، ثم في أداة النداء "يا" دون "أي" لتربطه مع ما يليه، وهي حالة المطابقة الناجمة عن نداء السماء وأمرها بعد الأرض، وتنتهي بالصورة العامة للتركيب أو النسق والمقارنة بين ورود كلمة (قيل) في البدء والخاتمة.

وهذه العلاقات: علاقة أولى (علاقات) داخلية بين الأجزاء المكونة لوجه بلاغي واحد، وعلاقة مجاورة بين البلاغة في الوجه الواحد والبلاغة في الوجه التالي له، ثم علاقة كلية تشمل صيغة الترتيب النهائية بين الوجوه البلاغية المختلفة، نتيجة ترتيبها وترابطها معاً في سياق ونسق واحد؛ وهو ما يمكن أن نقدمه على الشكل التالي:

صورة ص ٨٧

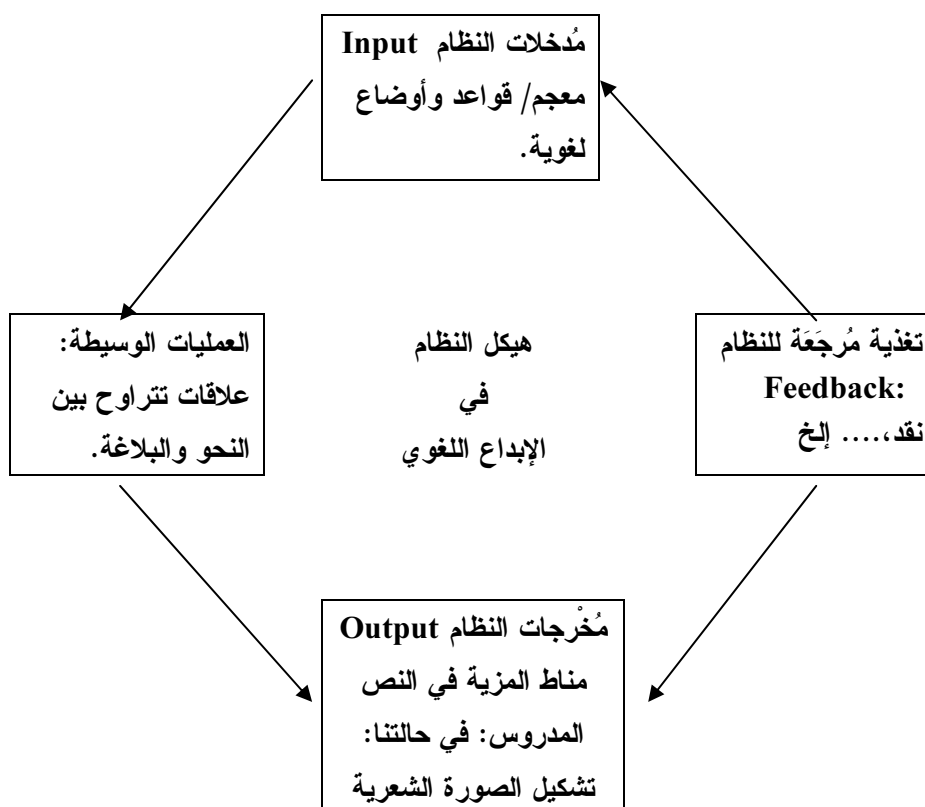
ونستطيع أن نستخدم هذه العلاقات في تعاملنا مع الشعر لتصبح علاقة بين أجزاء وجه بلاغي واحد (داخلية)، وبين الوجه الواحد والتالي له في البيت أو السطر الشعري الواحد (متجاورة)، وعلاقة الترتيب النهائية في النص كله (كلية)، التي تنتج لنا تحليلاً لبنية الصورة الشعرية في النص.

وكما سبق؛ فقد قدم عبد القاهر أساس هذه العلاقات معتمداً على مباحث النداء، والإضافة، والأمر، والبناء للمجهول،... إلخ، وكلها مباحث خاضعة لتصنيفات النحو، إلا أن ثمرتها التي يهتم بها ويسعى لإبراز دورها فيها هي الفضل والمزية الناجمين عن تراتب هذه الوجوه على نسق ما، وبالتالي فضايط الصحة: النحو، أساس البناء، وضابط الذوق والحسن:

البلاغة هو الثمرة المرجوة، وهي محاولة تتخطى مقولات النحاة وتجريداتهم المثالية إلى استشراف آفاق جمالية وفنية^(٢٢).

(٢-٤)

فإذا اعتبرنا الإبداع اللغوي نظامًا، فسيكون المعجم وقواعد النحو التي تمثل أوضاع اللغة هي مُدخلات هذا النظام لأن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر النظام اللغوي القارئ في وعي الجماعة الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية^(٢٣) وستكون العلاقات التي تتراتب بين النحو البلاغة هي عمليات هذا النظام الوسيطة، ويكون مناط المزية في النصّ المدروس (في حالتنا تشكيل الصورة الشعرية) هو مُخرَجُ هذا النظام الذي يتعرض لعملية تغذية مُرجعة^(٢٤) (من نقد... إلخ)، فيفيد المُدخلات العمليات الوسيطة والمُخرَج بالحذف أو الزيادة أو التطوير.... إلخ.



المبحث الثاني: النظم والفكر

(٢-٥)

يرى عبد القاهر أن نظم الحروف هو "تواليها وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسماً اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه"^(٢٥). ومن هنا نستطيع أن نفهم أن نظم الحروف هو تواليها في النطق؛ أي تجميع أصوات لتشكيل كلمة ما تشكيلاً منطوقاً بكيفية محددة، وأن نظم الحروف لا يستند إلى معنى يؤازره أو يبرر اختيار الأصوات الملائمة في هذا التشكيل الصوتي، باعتبار أنه لا يوجد أساس عقلي أو نموذج جعل واضح اللغة الأول يتحرى في نظم حروفه هذا الاختيار أو ذاك؛ وهو الأمر الذي أطلق عليه علماء اللغة - حديثاً - وصف الاعتباطية، وجعلوها صفة خاصة للغة الإنسانية^(٢٦)، ويستدلون بمثال عبد القاهرة: "فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد"^(٢٧).

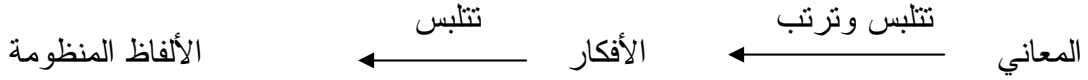
أما نظم الكلم فالأمر ليس على هذا الشكل من الاعتباطية والعشوائية؛ لأن الهدف والقصد من وراء نظم الكلام ليس أن توالى الألفاظ في النطق بل "أن تتناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"^(٢٨)، أو كما يقول: "اللفظ تبع للمعنى في النظم وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس"^(٢٩)، وهما كما نرى عبارتان تضعان ملامح بارزة لنظم الكلام؛ أولها: قصديته في مقابل اعتباطية نظم الحروف، وثانيها: تتبعنا في عملية النظم آثار المعاني وترتيب كلامنا حسب ترتيب المعاني في النفس، فيكون هدفنا من ذلك هو تناسق الدلالة الناشئة من تعليق الكلم بعضه ببعض، باعتبار أن "الألفاظ خدم للمعاني ولاحقة بها"^(٣٠).

وعبد القاهر يرسم الحدود النحوية لهذا التوخي في الأفكار كما رسم حدود التعليق في الكلم؛ فيقول: "ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء. أو يصف شيئاً بشيء. ويضيف شيئاً إلى شيء، أو يشرك شيئاً في حكم شيء، أو يخرج شيئاً من حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطاً في وجود شيء، وعلى هذا السبيل، وهذا كله فكر في أمور معقولة زائدة على اللفظ"^(٣١).

ونستطيع أن نستخلص الحدود النحوية للفكر المتوخاة في النظم بإحالة كل عبارة مما سبق إلى مظانها النحوية. والواضح أن عبد القاهر يميل إلى جعل النظم في الفكر أولاً قبل اللفظ، ولا يقيم وزناً كبيراً للفظ وحده دون علائق تربطه بما حوله في النسق الواحد؛ فهو لا يتصور أن "يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفراداً ومجردة عن معاني النحو فلا يقوم في وهم



ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال معنى فعل فيه^(٣٢)؛ فالمعاني عنده يرتبها الفكر الذي يتلبس بالألفاظ ويرتبها على نظم أو نحو أو نسق خاص:



وباعتبار أن الألفاظ دوال (د)، والمعاني مدلولاتها (م)، أو المعاني مدلولات، والألفاظ دوالها نجد أن:

المعاني مدلولات تترتب حسب القصد والهدف.

$$م^1 + م^2 + م^3 + \dots$$

$$د^1 + د^2 + د^3 + \dots$$

وبالتالي فإن نتصور أن نقصد الألفاظ قبل المعاني بالنظم والترتيب "فباطل" من الظن^(٣٣)؛ وذلك لأن اللفظ لا يكون لفظاً "إلا وهو دالٌّ على معنى فإذا تعرى اللفظ عن معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب"^(٣٤)، وعليه فلا يمكن أن نتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبياً ونظماً ونتوخى الترتيب في المعاني ونعمل فيها الفكر.

لكن لم كل هذا الإلحاح على نفي النظم عن الألفاظ وإثباته أولاً للفكر؟!

إننا نستطيع فهم هذا الجدل إذا نظرنا إلى وجهة نظر المعتزلة الممثلة في قول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج،....، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج"^(٣٥).

وهو الأمر الذي جعل مصطفى ناصف يصف الجاحظ بأنه "يقيم سحراً للألفاظ يصعب مقاومته،...، وأقام نظاماً للغة يحارب نظام الفلسفة، وقد رأيناه مولعاً بالإمتاع، وكان الإمتاع عنده أفضل من الدقة والتعمق وتصفية الأفكار والعناية بالألفاظ ذات الحدود الواضحة، وكان الجاحظ يعطف على اللغة ذات الإثارة وكان يدعم لغة بعيدة عن لغة الفلاسفة والمترجمين، ولم يفكر قط في إقامة نظام لغوي يعنى بحاجة الثقافة والفلسفة"^(٣٦).

فهل نستطيع أن نفهم من هذا أن الجرجاني قد حاول أن يقيم البديل لطرح الجاحظ؟! أي يقيم نظاماً لغوياً يعنى بحاجة الثقافة والفلسفة والميل إلى الدقة والاستقصاء والتحليل؟!

ويستطرد مصطفى ناصف قائلاً: "إن الجاحظ أوهم الباحثين أن اللغة العربية القديمة خالية من النشاط العقلي. لنقل إن الجاحظ جعل النشاط العقلي في اللغة شيئاً ثانوياً"^(٣٧). فهل

نفهم - أيضاً - أن عبد القاهر أراد نفي هذه الشائعة وأراد تثبيت العلاقة بين اللغة والفكر وتدعيمها؟! أو بعبارة أخرى: أراد أن يجعل من النشاط العقلي في اللغة أمراً أساسياً وهو الذي رأى أن "النقاد من قبل لا يرون لدلالات الألفاظ وصيغ العبارات فاعلية أو نشاطاً فأراد أن ينتهج وجهة نظر تخالف دراسات السابقين في التعامل مع لغة الشعر وأبحاث اللغة، وبالتالي فقد اضطر في بعض الأحيان إلى أن يترجم منطق لغة الإعراب ترجمة تستطيع أن تقنع قارئاً متفلسفاً معاصراً له" (٢٨).

(٢-٦)

في ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم جيداً أن عبد القاهر - وهو الأشعري - يحاول الرد على المعتزلة (الجاحظ - القاضي عبد الجبار)، ولكي نفهم هذا الموقف الخلافي نحاول أن نتتبع الرسالة التي يتلقاها المستمع (المتلقي) من وجهة نظر عبد القاهر:

فالمتكلم أو المرسل - إذا جاز لنا - يمتلك مجموعة من المعاني التي تترابط وتكون أفكاراً كاملة لديه (وهي الرسالة التي يبغى توصيلها)، ولكل معنى لفظٌ محددٌ دالٌّ عليه، كما أن لكل تركيب معنىً خاصاً يقدمه، ليصل في النهاية إلى أفكارٍ ومعاني مرتبةٍ ترتيباً خاصاً، ويستدعي هذا الترتيب الخاص (في ذهن المرسل) ترتيباً خاصاً للألفاظ (نظماً خاصاً)؛ فكلُّ ترتيبٍ لفظيٍّ يحمل معنىً مختلفاً عن غيره، لنصل إلى الكلام المنظوم على هيئة خاصة، وهو الدليل على وجود الرسالة الأصلية في عقل المتكلم (المرسل) وذهنه، وهي التي تنقل إلى المستمع (المستقبل/ المتلقي) عبر وسيط مشترك من اللغة والألفاظ المتعارف عليها وعلى معانيها وتراكيبها، والمستمع يستقبل الرسالة الشفوية المرسله من قبل المتكلم، وهي الكلام المنظوم على هيئة خاصة، ويستخرج منه بطريقة عكسية معاني مرتبة ترتيباً خاصاً عن طريق عملية تحليل ومقابلة للألفاظ بمعناها في هذا النسق، ومنها يصل إلى أفكار مرتبة ترتيباً خاصاً تمثل الرسالة الأصلية عند المتكلم (المرسل).

إن ينبغي علينا أن نفرق بين ثلاثة أنواع من الرسائل:

١- الرسالة الأصلية الأولية.

٢- الرسالة الشفوية المنظومة.

٣- الرسالة معادة التحليل والتركيب.

فالأولى يمتلكها المرسل (المتكلم - الكاتب) في ذهنه، أما الثانية فهي الوسيط المنظوم على نسقٍ تركيبى خاص، والثالثة هي ما توصل إليه المستقبل (المتلقي) بعد إعادة استقرائه للنظم خلال محاولة الوصول إلى الأفكار التي تضمنتها رسالة المرسل.



وبالتالي فالمعنى الخاص في نفس المرسل يستدعي تركيباً خاصاً؛ وهو ما يستدعي المعنى نفسه عند المستقبل إلا إذا حالت دون ذلك حوائل، وعليه فالمعاني المرتبة على هيئة خاصة، والنظم الدال عليها هما طرفا الخيط نفسه: البدء من أحدهما يوصل بالضرورة إلى الآخر في عملية عكسية في كل مرة، ولا يمكن التعبير عنهما بوجهي عملة واحدة؛ لأن الوجه الأول يخفي الآخر وإن كان لا ينفيه.

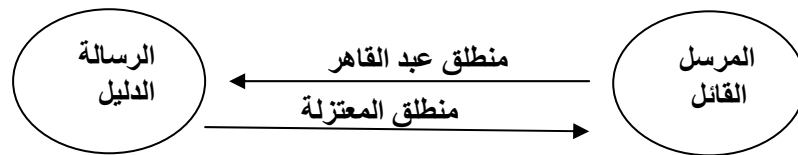
وعلى هذا فالمرسل يُرتَّب الألفاظ تبعاً لترتيب المعاني لديه، والمستقبل يرتب المعاني تبعاً لترتيب وصول الألفاظ في نسقها المنظوم إليه، وقد تنبه كمال أبو ديب إلى الخلاف بين وجهتي نظر (المبدع/ المرسل)، و(المتلقى/ المستقبل)؛ حيث يرى "أن المتلقي يبدأ من نظام الترميز وسط السلسلة لكي يفك تركيب الحلقات الخفية والجلية، لكن المبدع يبدأ من مكان آخر" (٣٩).

ونرى أن رسماً تخطيطياً - كالشكل التالي - قد يعبر عن هذا الخلاف في وجهتي نظر مرسل الرسالة، ومستقبلها:

وواضحٌ تماماً أن الراصد لهذه العملية من الموقع (ب) - وهي نقطة افتراضية خارج العملية كلها - إذا نظر من زاوية (أ): زاوية المرسل، وتتبع خط سير الرسالة المنظومة فهو زعيم أن المعاني سوابق والألفاظ لواحق، أما إذا تتبع الراصد نفسه زاوية (ج): زاوية المستقبل، فسيجد العكس، أي الألفاظ سوابق والمعاني لواحق.

وعبد القاهر ينظر من زاوية المرسل، فقدم المعاني، أما من رد عليهم كالمعتزلة مثلاً ففعلوا العكس؛ إذ نظروا من زاوية المستقبل فقدموا اللفظ وأردفوا المعنى.

فبينما انطلق المعتزلة من مستقبلي الرسالة (الرسالة هنا هي القرآن الكريم) وكان من بين هؤلاء المستقبلين الرافضون غير المعترفين بها وبمصدرها، فانطلقوا منهم ليصلوا بهم إلى المولى عز وجل (مرسل الرسالة)؛ وذلك من خلال وسيط واحد مشترك هو اللغة التي يستخدمونها بألفاظهم نفسها دون زيادة أو نقصان، فقد انطلق عبد القاهر من موقف اليقين والثبات باغياً الوصول إلى علاقات هذا اليقين ودلائل إعجازه في الرسالة وتقديمها للمستقبلين المؤمنين بها:



فعبد القاهر انطلق من القائل إلى الدليل، أما المعتزلة فمن الدليل محاولين الوصول إلى القائل.

وبذلك يكون عبد القاهر قد "أسس لمفهوم الاختلاف الذي به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة، ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام، وهذا يبعد الدلالة الوضعية أو يؤجلها ويعلق تحققها بتحقق الجملة واكتمال القول أولاً من أجل أن تتكشف وجوه المعاني لينتفي بعضها ويثبت آخر، وكل ذلك يكون بعد بلوغ الكلام غايته في التركيب والنطق، وهذا هو الفكر والروية اللذان يقتضيهما تفاعل المستقبل للقول" (٤٠).

المبحث الثالث: النظم والمنزع النفسي:

(٧-٢)

انتهينا إلى ثلاثة أنواع من الرسائل التي تشكل خلال عملية الاتصال بين المرسل والمستقبل هي: الرسالة الأصلية التي يملكها المرسل في نفسه، والتي تمثل المعاني التي يمتلكها المبدع بداخله أو النص الذي يحاول المبدع نقله إلينا، ولا سبيل لنا إلى التعرف المباشر والصريح على تلك الرسالة إلا من خلال الرسالة الثانية التي تعني: النسق المنظوم المطروح محل البحث، أو النص المُبدع مكتوباً كان أو منطوقاً، فإذا كانت "الألفاظ أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدالّ عليه أن يكون مثله أولاً في النطق"^(٤١)، وذلك لأن "العقل هو الذي يحكم إنتاجية اللغة فتترتب كلماتها كما تترتب المعاني في النفس"^(٤٢)، وهذه الرسالة هي الدالّ الوحيد على وجود الرسالة الأصلية في ذهن المبدع؛ لأن "العقل يرتب في نفسه ما يريد أن يتكلم به"^(٤٣).

وبالنظر إلى الرسالة ذاتها نجدنا أمام افتراضين؛ إما أن تطابق الرسالة التي نتعامل معها (وهي النص المنظم على هيئة خاصة) الرسالة الأصلية في نفس المبدع، أو لا تطابقها. وفي الحالتين كلتيهما حالة المثال؛ حيث ينطبق فيها المعنى المراد مع اللفظ المطروح أو النص الأولي مع النص المُبدع، وحالة الواقع الذي ربما لا تتساوى فيه الرسالتان لا بد أن يكون المبدع قد بذل جهداً ما في ترتيبه ونظمه لهذه الرسالة.

وعبد القاهر يضع خطوات هذا الترتيب بضرورة أن يكون المبدع قد "قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبُدئ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة"^(٤٤).

وهذا القصد إلى الصورة والصفة لا يعني سوى العمد أو التوخي؛ أي توافر الدافع النفسي لفعل ذلك، ثم التصميم والتركيز على فعل هذا؛ وهو ما تظهر لنا نتيجته في النص أو النسق المنظوم.

ومن الدافع الأولي لممارسة فعل الإبداع إلى الإبداع ذاته؛ تتراتب مجموعة من العمليات العقلية، "فلا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخي في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وإنك تتوخي الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها

خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق^(٤٥).

إن وضوح المعاني في ذهن المرسل/ المبدع هو الخطوة الأولى، ثم تأتي عملية ترتيب المعاني التي تتم بواسطة مجموعة من العمليات العقلية التي عبر عنها بالفكر، وبعد الترتيب التام للمعاني تترتب الألفاظ الدالة عليها في نسقها المنظوم.

ونظراً لكون النظم هو توحي معاني النحو في معاني الكلام، فلا بد للمبدع أن يتخير ما يناسبه ويناسب معناه؛ أي يرتب ألفاظه تبعاً لترتيب المعاني في نفسه هو، وبالتالي يصبح التركيب النحوي في هذا النسق هو الصورة التي وجدها المبدع أقرب ما تكون لما في نفسه، وتصبح وسيلته في ذلك "أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"^(٤٦). ومن هنا نفهم مرة أخرى كون النظم هو توحي معاني النحو في الكلام.

وعبد القاهر يدل على ذلك ويضرب لنا أمثلة بالفروق الحادثة في معنى الجملة تبعاً لأنواع خبرها والتقديم والتأخير والاستفهام، والحذف، والحال... إلخ، الوجوه التي حفلت بها الدلائل وكانت عماد البلاغيين في طرح مباحث علم المعاني وتفصيلها فيما بعد، كما يتوسع في جعل المنزع النفسي أساساً لمسألة تعلق الكلم بعضها ببعض، فعندما أخذ يوضح أنواع التعلق المختلفة قال: "وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف وفعل أصلاً، ولا من حرف واسم إلا في النداء؛ نحو: يا عبد الله، وذلك إذا حقق الأمر كان كلاماً بتقدير الفعل المضمّر الذي هو أعني وأريد وأدعو، ويا دليل عليه، وعلى قيام معناه في النفس"^(٤٧).

أي إن أساس التعلق بين الكلم هو قيام المعنى في النفس، وبالتالي يصبح أساس عملية النظم كلها هو قيام المعنى في النفس.

أما النوع الثالث من الرسائل؛ فهو الرسالة معادة التركيب التي يتلقاها المستقبل الذي قد ينجح في الوصول إلى الرسالة الأولى وربما لا ينجح.

ونستطيع القول إن عدم نجاح المتلقي وعدم يقينه من مدى مطابقة الرسالة التي امتلكها للرسالة الأصلية؛ هو السبب في تعدد وجهات النظر في قراءة نص أو استنباط ما من النص محل البحث؛ ومن ثم تفاوت المتلقون في تحليله ونقده.

وسنلجأ بشكل بسيط إلى علم الرياضيات للتدليل على هذه المسألة، بأن نفترض رموزاً ثلاثة للرسائل التي نتحدث عنها.

(أ) الرسالة الأولى في نفس المبدع.

(ب) الرسالة المنظومة (النص المدروس).



(ج) الرسالة معادة التركيب لدى المستقبل.

في حالة المثال قد تتطابق الرسالتان الأولى والثانية:

أ \equiv ب

وفي حالة الواقع ربما لا تتطابقان:

أ $\not\equiv$ ب

وبالنسبة للمستقبل، فقد تتطابق الرسالتان:

ب \equiv ج

وربما لا تتطابقان:

ب $\not\equiv$ ج

إذاً أمامنا أربعة احتمالات هي:

١- أ \equiv ب \equiv ج: تتطابق الرسائل الثلاثة.

٢- أ \equiv ب $\not\equiv$ ج: تتطابق الرسالتان الأولى والثانية في حين لا تتطابق

الثانية والثالثة؛ بما يعني فشل المستقبل في الوصول إلى الرسالة الصحيحة.

٣- أ $\not\equiv$ ب \equiv ج: لا تتطابق الرسالتان الأولى والثانية، بينما يستطيع

المستقبل أن يصل إلى المعاني الصحيحة وراء الرسالة التي تلقاها، وهي مخالفة على أي حال للرسالة الأصلية.

٤- أ $\not\equiv$ ب $\not\equiv$ ج: لا تُطابق أي رسالة الأخرى؛ أي لا ينجح المرسل في

جعل نظمه مطابقاً لفكره، ويفشل المستقبل في فهم الرسالة وإعادة تركيب معانيها.

الحالتان الأولى والثانية: عندما ينجح المرسل في جعل نظمه مطابقاً تماماً لفكره هي

حال الرسالة المقدسة (القرآن الكريم)، والحالة الأولى للتلقي: وصول المتلقي للنص والمعنى

الأصلي كاملاً هي حالة الرسول الكريم مستقبلاً، والثانية في التلقي هي حالتنا نحن البشر في

تلقي النص المقدس؛ إذ لا نصل أبداً إلى الفهم المطلق والكمال له؛ وإنما نتعدد القراءات

والاجتهادات في تلقيه.

أما الحالتان الثالثة والرابعة فهما حالتا التعامل البشري المبدع مع اللغة إرسالاً

واستقبالاً؛ فالمرسل (المبدع) لا تتطابق رسالتاه وإلا لتوقف، فما الدافع وراء الإبداع إذا قال

كلمته التامة الكاملة كما يريد بالضبط؟!

أما نحن - المتلقين - فنفضل في الحالة الثالثة في الوصول إلى الرسالة الأولية؛ فحالة المثال في فهم اللغة لمّا تتحقق، ويتبقى لنا من دائرة الاحتمالات السابقة احتمال وحيد يمثل نسبة الربع (٢٥%) من التعامل مع إمكانيات اللغة، ولعله سبب وراء تعدد وجهات النظر في قراءة نصّ ما أو استنباط ما من نصّ مدروس.

ونحن - إذ نهتم بالرسالة الأصلية لدى المبدع - لا نفتش في ضمائر المبدعين، ولكننا ننطلق من أن المبدع برسالته وجهده الذي بذله في نظم نصّه وتشكيل نسقه؛ يمتلك ما يود البوح به وإطلاع الآخرين عليه، ومن جانبه كانت محاولته في طرح إبداعه وتشكيل نصه هي جهده لتصلنا رسالته، ومن جانبنا فليس أقل من أن نجتهد في تفسير ما تلقينا لنصل إلى الرسالة الأصلية التي اجتهد في نقلها إلينا.

"وبدهي - إذن - ومنطلقاتنا على ما هي عليه أن يتزاوج مفهوم البنية النفسية مع مفهوم البناء الفني؛ إذ يكون للأول منهما بُعدٌ نفساني يقيده ما في ثانيهما من بُعدٍ لساني صاغه صوغاً شعرياً فتكون حصيلة التعامل بين الاستبطان النفسي والاستقراء اللغوي قراءة متوحدة تستكشف هوية الخطاب الأدبي من حيث هو مادة للبحث وموضوع له"^(٤٨).

وهذا يعني أننا نبذل جهداً موازياً لجهد المبدع في الاتجاه المضاد؛ فالمبدع انطلق من وجهة عبد القاهر السابقة: من المعاني الكامنة؛ ليصل إلى النص المطروح، أما نحن فننطلق من وجهة نظر المعتزلة: من النص المطروح وعلاقاته، لنصل إلى المعاني الكامنة وراءها.

هوامش:

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة الخانجي، مصر، ط ٣، ١٩٩٢م، ص ٣.

(٢) راجع مادة (نظر) في:

- المصباح المنير، للفيومي، المطبعة الأميرية، مصر ١٩٠٩م، ص ٩٤٥.
وكذلك:

- لسان العرب، لابن منظور، C.D.

(٣) إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٤، ١٩٩٦م، ص ٥٩.

(٤) من كتابات عبد القاهر النحوية: العوامل المائة، وكتاب الجمل، والمغني في شرح الإيضاح، والمقتصد في شرح الإيضاح، والعمدة في التصريف.

ويرى مصطفى ناصف أن أساس تفرقة عبد القاهر بين نوعين من النحو هو "أن النظام النحوي الذي يتعارف عليه المجتمع لقضاء ما يسمى بالمصالح العامة ربما يختلف من بعض الوجوه عن النظام النحوي في لغة ذات أعماق"

راجع:

- بين بلاغتين: مصطفى ناصف، في: قراءة جديد لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م، ص ٣٨٦.

(٥) كما عند: مصطفى ناصف: مجلة فصول، القاهرة، إبريل ١٩٨١م، ص ٣٥، وكذلك في: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ١٦٢.

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٨٠.

(٧) السابق، ص ٦.

(٨) دلائل الإعجاز، ص ٨.

(٩) السابق، ص ٢٨.

(١٠) السابق، ص ١٠.

(١١) السابق، ص ٥٥.

(١٢) الدلائل ص ٧، ويشير نصر أبو زيد إلى وعي عبد القاهر لمفهومي اللغة والكلام عند دي سوسير، وما طوره تشومسكي في تفرقته بين الكفاءة والأداء ويستدل على

ذلك بمقولة عبد القاهر: "ومختصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد..."
الدلائل ص ٧. إلا أنه تجب الإشارة إلى أن د. نصر يخلط بين مفهوم التعليق
النفسي الذي عبر عنه عبد القاهر بقوله: "ويا دليل عليه وعلى قيام معناه في
النفس"، ص ٨، الدلائل. ومفهوم تعليق الكلم بعضه ببعض، ويراجع في ذلك:
إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ١٥٨ وما بعدها.

- (١٣) الدلائل، ص ٩٣.
(١٤) السابق، ص ٨٨.
(١٥) السابق، ص ٣٦٢.
(١٦) السابق، ص ٢٦.
(١٧) الدلائل، ص ٨١، ٨٢.
(١٨) الأصول البلاغية في كتاب سيبويه: أحمد سعد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١،
١٩٩٩م، ص ٢٧٣.
(١٩) سورة هود، آية (٤٤).
(٢٠) الدلائل، ص ٤٥.
(٢١) السابق، ص ٤٥.
(٢٢) الأصول البلاغية في كتاب سيبويه، ص ٣٣.
(٢٣) إشكاليات القراءة، ص ١٥٩.
(٢٤) يستخدم الباحث كلمة: "تغذية مُرجعة" في ترجمة المفهوم الإنجليزي Feedback
بديلاً عن الاستخدام الخاطئ الشائع "تغذية راجعة"؛ وذلك نظراً لأن (مُرجعة) اسم
مفعول من الفعل الرباعي المتعدي (ارجع)؛ وهو ما يحقق المعنى المقصود بدقة،
على عكس الخطأ الشائع (راجعة) التي صيغت على وزن اسم الفاعل من الثلاثي
اللازم (رجع).
(٢٥) الدلائل، ص ٤٩.
(٢٦) على سبيل المثال يرجى مراجعة: العمودية والنصوصية في النقد العربي: عبد الله
الغذامي، بحث منشور ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص ٦٦١.
(٢٧) الدلائل، ص ٤٩.
(٢٨) السابق، ص ٤٩ - ٥٠.

- (٢٩) السابق، ص ٥٥ - ٥٦.
- (٣٠) السابق، ص ٥٤.
- (٣١) الدلائل، ص ٤١٦.
- (٣٢) السابق، ص ٤١٠.
- (٣٣) السابق، ص ٤١٠.
- (٣٤) إشكاليات القراءة، ص ١٧٦.
- (٣٥) الحيوان: للجاحظ، ١٣١/٣، ١٣٢، ت: عبد السلام هارون، نشر: مصطفى البابي الحلبي، ط ١، ١٩٣٨م، نقلاً عن: الأصول البلاغية في كتاب سيبويه، ص ٢٥٨.
- (٣٦) بين بلاغتين، ص ٣٨٥.
- (٣٧) السابق، ص ٣٨٦.
- (٣٨) بين بلاغتين، ص ٣٩٩، وبعدها.
- (٣٩) "أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي": كمال أبو ديب، بحث منشور ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص ٣١٠.
- (٤٠) العمودية والنصوصية في النقد العربي: عبد الله الغدامي، بحث منشور ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص ٦٤٦.
- (٤١) دلائل الإعجاز، ص ٥٢.
- (٤٢) مداخلة مقدمة من سعيد السريحي على بحث: أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي لكمال أبو أديب، ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص ٣٧٠.
- (٤٣) الدلائل، ص ٤٠٥.
- (٤٤) السابق، ص ٣٦٤.
- (٤٥) الدلائل، ص ٥٤.
- (٤٦) السابق، ص ٨١.
- (٤٧) الدلائل، ص ٨.
- (٤٨) اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب: عبد السلام المسدي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٩ سنة ١٩٨٣، ص ٦٦.

الفصل الثالث

في مفهوم الصورة الشعرية

تغير المفاهيم التي تدرس الظاهرة الشعرية تغيرات عديدة؛ نظراً لطبيعة الظاهرة الشعرية نفسها: فهي ظاهرة متغيرة قابلة للتطوير والإضافة والتفاعل مع المفاهيم الشعرية والنقدية السابقة على لحظة الدرس؛ وهو الأمر الذي يتيح الفرصة لاختلاف المستندات والمراجع الفكرية، في أن تظهر وتوجه الاتجاهات الفنية والنقدية التي تعالج الظاهرة الشعرية درساً وإبداعاً، وبالتالي تتغير - قليلاً - الذائقة التي تتلقى هذا الفعل الشعري: رؤية وتحليلاً، وهو اختلاف يثري حراك المشهدين: الإبداعي والنقدي معاً.

وعلى ذلك فإن محاولة إخضاع الاتجاهات الفنية أو النقدية - على حدّ سواء - لنظرية واحدة محدودة قد تتطوي على مصادرة حق الآخر في الاختلاف وممارسة ذوقه، ووعيه، وطرح رؤيته.

فإذا نظرنا في مفهوم الصورة الشعرية انطلاقاً من هذا الفهم سنجدنا أمام اتجاهات تتعدد تبعاً لزاوية الرؤية ومنطلق البحث والتحليل، إلا أننا نستطيع رصد ثلاثة اتجاهات عامة لتناول مفهوم الصورة تنتظم داخلها خلافاً كثيرة^(١).

وأول هذه الاتجاهات الثلاثة يميل إلى ربط الصورة بالمجاز والمعادلة بينهما وبين الاستعارة والتمثيل، وهو ما نجد له أصداءً قوية في كتابات ميدلتون موري، وسي داي لويس، وفوغل، وستيفن أولمان، وكولردج.

وقد مثل "سي داي لويس" هذا المذهب خير تمثيل عندما عرف الصورة قائلًا: "إن الصورة التي يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حدّ ما مجازية"^(٢).

أما "فوغل" فقد فرق بين "الصور البسيطة التي عرفها بأنها مقارنة كلامية وصيغة بلاغية وبين الصور المركبة.. فقد أكد على أن الصور المركبة هي أيضاً مجازية"^(٣).

والوجهتان ما زالتا تدوران في فلك علم البيان لم تتخطياه بمباحثه: التشبيه، والاستعارة والكناية، والمجاز المرسل، بل إن "فوغل" بإضافته للفرقة بين الصور البسيطة والمركبة ظل في فلك علم البيان لم يتخطه هو الآخر، وهي الإضافة التي جعلت تراكم الصور البسيطة بعضها مع بعض أمراً ذا قيمة، إلا أن المذهب أو الاتجاه في مجمله عندما فرق على لسان أولمان بين نوعين من الصور ("الاستعارة التي تقوم على مشابهة خفية أو تماثل،



والمجاز المرسل الذي يرتكز على علاقة خارجية^(٤) لم يتخط الفارق العربي بين نوعين من المجاز اللغوي هما الاستعارة والمجاز المرسل.

هل هذا ما نتغياه؟! أن نقف عند حدود التناول بممارسة تطبيقية لطرائق الصورة القائمة على التشبيه والمجاز فقط؟! وأين - إذن - تتدرج بقية الطرائق التي تنطوي عندنا تحت ما يسمى بعلمي المعاني والبديع؟! تساؤل يكفي لرفض اعتماد هذه النظرية وحدها أساساً لدراستنا دون تطوير لمفهومها.

أما ثاني الاتجاهات الثلاثة فهو يعرف الصورة بأنها "انطباع حسي، ففرق ويليك ووارنر بين الصورة والاستعارة والرمز والأسطورة، وربط الصورة بخاصية الحسية وفرقا بينها وبين المجاز"^(٥).

وكما نرى فقد أضاف هذا الاتجاه للصورة بُعداً جديداً هو بعد الرمز والأسطورة، إلا أنه قد جرد الصورة من بعدها الخيالي، إضافة إلى شبهة تضيق الزاوية على مفهوم الصورة ليعطي انطباعاً ما بماديتها فقط وجعل حسيتها هي أساس تناولها، متغافلاً بُعداً مهماً في تشكيل الصورة من وجهة نظرنا قد أرساه كولردج قبل ذلك بقوله: "الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"^(٦).

لأن الصورة هي المقدرة التي تميز أداء شاعر عن آخر: فعاطفة الشاعر المنتجة وإحساسه القائد هما دافعا للابتكار والبحث عن رسم ملائم لها تكون "الكلمات المنظومة على نسق خاص" هي وسيلته، وانطلاقاً من إيماننا بأن الشاعر المجيد يقدم كل مرة "رسماً مختلفاً"، يشحنه إحساس مختلف بتركيب مختلف؛ فهو يقدم كل مرة صورة شعرية مختلفة ومتنوعة لا تتكرر، مهما بدت للناظر متشابهة، وبالتالي ففكرة البحث عن الصورة الشعرية الملحة في أعمال شاعر ما أو عصر ما هي فكرة لا نقبلها ويرفضها منهجنا الذي نتغياه^(٧).

والتجلي الثاني لهذا الاتجاه نلمحه في تعريف فريدمان للصورة بأنها "إعادة صياغة في العقل لإحساس ناتج عن إدراك مادي"^(٨)، أو كما حددها ويليك ووارنر "بوصفها إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة حسية"^(٩).

وهو الأمر الذي يعتبر إعادة صياغة لمفهوم أقدم أرساه - من قبل دالاس بقوله: "إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة الوعي"^(١٠).

لا بد أن نفرق بين "إنتاج الصورة" واستقبالها: فانطلاقاً من دعائم النظم المرساة بالفصل السابق، فنحن لا نبحت في إنتاج الصورة؛ فمجال هذا هو دراسات علم النفس

المعرفي Cognitive psychology التي تهتم بدراسة العمليات العقلية المصاحبة لإنتاج المعرفة في العقل، وبالتالي تنطلق ضوابطنا في بحث مفهوم الصورة وضوابطها وتحليلها من أرضية: كيف نستقبل الصورة ونحللها، لا كيف أبدع الشاعر صورته (أنتجها)؟

وفي سبيل بحثنا عن الكيفية المثلى لاستقبال الصورة وتحليلها؛ فإننا نحاول أن نسمو بتعاملنا معها من خلال النص المكتوب: الرسالة الشفوية التي وصلت إلينا بالنص المبدع.

قد يقال إن عملية الاستقبال التي نقوم بها، أو الإنتاج التي يقوم بها المبدع هما مظهران للقدرة العقلية أو عمل العقل في عتمة الوعي أو اللاوعي، ولكن النقد قد أُرسيت مبادئه على أنه نقد للمكتوب لا المتخيل أو المفترض.

وزاوية الربط السابقة بين الصورة والحسية قد جعلت "عزرا باوند" يطور هذا المفهوم في الشعر الإنجليزي ليصبح "مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن"^(١١)، مع الربط بين الصورة والرمز؛ وهو ما أتاح الفرصة لفرانك بأن يبرز المفاهيم المتضمنة في تعريف الصورة، ليرى أن الصورة الشعرية "ينتهي كونها إنتاجاً تصويرياً، وتغدو توحيداً لأفكار وعواطف متباينة في مركب ممثل مكانياً في لحظة من الزمن. هذا المركب لا يتتابع بتسلسل منطقي حسب قواعد اللغة"^(١٢).

بيد أن المنهج الذي ننشده يرفض هذا المفهوم لسببين:

أولهما: أن قصر التعامل مع الصورة في نص شعري ما أو أعمال كاملة لشاعر ما على لحظة مكانية أو زمانية؛ ينفي عن الشاعر المجيد دوره في النظام العام المفترض لنظام أمته الشعري والإنسانية كلها؛ لأن القصيدة تستمد بعضاً من معانيها من هذا النظام العام، وهي العمومية التي قد تحتل عمومية المشهد الشعري كله الذي يربط الشاعر بتراث أمته، على حد تعبير إليوت عندما قال: "علاقة الشاعر بتراث أمته تتمثل في الحس التاريخي الذي يربط الشاعر بتراث أمته لا بوعي الانتماء إلى جيله فحسب، بل بتأثير الشعور بأن أدب أوروبا بأسره منذ هوميروس ومن ضمنه أدب بلاده موجود بشكل متزامن، ويؤلف نظاماً متزامناً"^(١٣)، وهي النظرة نفسها - بتجلاً وإدراك مختلفين - التي جعلت من الشاعر العربي القديم لسان قبيلته، وأعطته هذا الدور الريادي فيها، وأتاحت للشعر أن يكون ديوان العرب.

وبالتالي فعمومية المشهد أو النظام الشعري تتكون من تلاحق مجموعة أنظمة خاصة؛ وهو الأمر الذي يعطي للدراسات المقارنة أو دراسات التناص - كل حسب حقله - بُعداً وعمقاً جديداً في شعر كل شاعر على حدة.

كما تحتل هذه العمومية أن تكون عمومية النظام الشعري لدى شاعر بعينه، فيُنظر إلى النصّ المدروس - من خلالها - باعتباره حلقة في سلسلة إبداع متصلة للشاعر: ما سبق



مهآءً للمدروس، والمدروس يحمل بذور القادم المنتظر وجنيته في تفاعل وجدل مستمرين، وتصبح دراسة نصٍّ ما تغذيةً مُرجعةً لنظام شعريٍّ واحد، في الوقت الذي تغدو فيه الدراسات المقارنة أو دراسات التناص، والتأثير والتأثر؛ تغذيةً مُرجعةً لمسيرة النظام العام كله.

وفي ضوء هذه الثنائية لمعنى النظام ببعديه: الخاص لدى شاعر، والعام لدى أمة؛ تصبح دراسة القصيدة الواحدة دالاً ذا مدلولين: يبدو المدلول الأول في علاقتها بإبداع الشاعر "في النظام الخاص"؛ حيث تلتصق به التصاقاً مباشراً، فتماثل البنية المعجمية لألفاظ الجملة الواحدة، ويبدو المدلول الآخر في علاقتها بالمشهد الشعري العام (النظام الكلي)؛ حيث تصبح دالاً على التأثير والتأثر، فتماثل القيمة الدلالية لجملةٍ في سياقٍ ما.

ومن ثمَّ يصبح لمعنى دراسة الصورة الشعرية - في نصٍّ ما - ثلاثة مستويات كالعلاقات النحوية تماماً؛ فدراسة القصيدة المفردة هي العلاقة الداخلية الأولى؛ لأننا نهتم في دراستها بإبراز المكونات البنيوية للوحدة الشعرية الواحدة (القصيدة) في أعمال شاعرٍ ما، بينما تصبح العلاقة بين النص المدروس (الوحدة الشعرية الواحدة) ومجمل إبداع الشاعر هي علاقة التجاور الثانية؛ لأننا ندرس فيها - من هذه الزاوية - العلاقة السياقية بين الوحدة والوحدات الأخرى التي تكون نظاماً شعرياً واحداً، وتصبح العلاقة بين نظام الشاعر الواحد والنظام الشعري العام هي العلاقة الكلية في المشهد الشعري، تماماً كما تعتبر الصورة الشعرية في النص هي النتاج النهائي للعلاقة النحوية - بتجلياتها الثلاثة - حيث تتشكل مسيرة كل شاعرٍ من قصائده التي تتجاور فيما بينها لتشكل نظاماً أكبر من المجموع الجبري للوحدات، وتتلاقى الأنظمة الخاصة لتصنع كلاً جشطلتياً أكبر من مجموع الأنظمة الفردية هو المشهد الشعري أو النظام العام لشعر أمة من الأمم.

أما السبب الآخر^(*) الذي يجعلنا نرفض المفهوم السابق لباوند وفرانك؛ فهو أن وجهتنا في التحليل تقوم على العلاقات النحوية التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية وإبراز تجلياتها الجمالية في النص.

أما آخر اتجاهات دراسة الصورة فقد نظر إليها بوصفها "تشكيلاً لأنماط رمزية"^(١٤). وبغض النظر عن الخلاف في تحديد مفهوم الرمز، وقيمه في العمل، انطلاقاً من وجهة الرومانسيين كالرمزية الفرنسية، أو نقض وجهة نظرهم كما في الاتجاهات التفكيكية مثلما فعل بول دومان في فصله بين الأمثلة والرمز "رابطاً الأمثلة بالفهم الحقيقي الصحيح

(*) السبب الأول ص ١١٦.

للغة والزمنية^(١٥)، وعلى الرغم مما يبدو في هذا الاتجاه من محاولة للتوفيق بين اتجاهي دراسة الصورة السابقين؛ فإننا نجد فيه بعض الأوجه التي تجعلنا نرفض اتخاذه مستنداً نظرياً لنا في دراستنا لمفهوم الصورة، ويمكن إجمال هذه الأوجه إذا أخذنا في الاعتبار أن الاعتماد على دراسة الرمز وحده في هذا الاتجاه؛ ينفي من الصورة إمكانيات البحث عن مشاهد أخرى تثري دراستها كالتركيب اللغوي، وهو ما نراه أصلاً مهماً في خصوصية العمل الشعري، وإذا فهمنا جيداً أن تتبع الرمز وتأويله في العمل الشعري يحول الذهن من محاولة الكشف عن جوهر بناء الصورة إلى محاولة إقامة بنية صورية متخيلة موازية للرمز في مراحلها بالقصيدة؛ فيصبح الشاغل الأول لدى الباحث هو تأويل الرمز والكشف عن مظانه الواقعية، بما يحيل الأدب عامة، والصورة بشكل خاص؛ إلى نوع من الانعكاس الآلي للواقع، وهذا له ما له من دورٍ في تأطير أفق الصورة الشعرية، ولا نرجو أن يفهم من هذا رفضنا للوجود الثري للرمز في معطيات القصيدة وتشكيل صورتها.

كذلك فالمفهوم الذي يستخدمه أنصار هذا المذهب للصورة عندما يربطونها بالتمثيل فقط يحيل الأمر إلى كون الصورة جزئية أكثر من كونها رؤية عامة، أو ممتدة تتنظم القصيدة؛ وهو ما ذكرنا بأسباب رفض الاتجاه الأول في تناول الصورة.

أما اعتبار أن هناك صوراً مختلفة تترابط وتكرر معاً في عمل أدبي ما، وتجعل الناقد يستدل على أن "العلاقة فيما بينها دلالة خاصة حتى حين تنفرد الواحدة منها في سياق آخر. ولقد ربط عد من النقاد بين تكرار الصورة والدلالة الرمزية"^(١٦)، فلقد ردنا على مثيله في الاتجاه الثاني لتناول الصورة، ونضيف هنا رفض فكرة وجود دلالة ثابتة بين "صورة ما، ورمز ما"؛ لأن هذا منافٍ لإبداع المبدع، يجعل جهد الشاعر جهداً تجميعياً للدلالات المتعارف عليها لا جهداً إبداعياً في إنشاء دلالة جديدة تخصه، وبناءً على هذه الوجهة نستطيع الاستغناء عن القراءات الجديدة للنصوص الإبداعية بأن يخرج لنا مجموعة من النقاد معجماً لهذه الدلالات الثابتة المتعارف عليها لتطبيقها على نص؛ وهو الأمر الذي ينفي حقنا في أن نقرأ أي عمل إبداعي، ويجعل للعمل قراءة واحدة، وأثبتنا - طبقاً لمفهوم الرسالة وتلقيها في الفصل السابق - استحالة وجود قراءة واحدة للعمل الأدبي، كما ينفي هذا الأمر الحق الطبيعي للشاعر في أن يبتكر شعرية الخاصة، ومنطلق دراستنا أن هذه الشعرية هي التي "تحقق للشعر تمايزاً عن غيره" كما تذهب فريال غزول، "وتلك الخصوصية التي تثري النتائج الشعري في العالم لأنها تقدم نموذجاً جديداً أو استراتيجيات فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن"^(١٧).

ويمكن لنا أن نقتبس الكلمة السابقة لتصبح تعريفاً لما نبحت عنه في الصورة الشعرية لدى شاعر، أو البنى الداخلية في الوحدة الشعرية لنظام شعرٍ ما لتكون هي "الخصوصية الناجمة عن استراتيجية فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن".

وهذا مفهوم واسع، ولا يمكن الإمساك بأدوات ضبطه على المستوى التجريبي، لكن يمكن وضع محددات مساعدة أو ضوابط مُعينة على تحليل هذه الخصوصية، وهو أيضاً مفهوم متغير قابل للنسخ والتعديل طبقاً لمفهوم المغايرة الذي يقدمه مبدع ما في مشروعه أو نظامه الشعري؛ لتصبح قاعدة: "استضى بشمسك أنت" على حد قول عفيفي مطر؛ هي باعث المغايرة والبحث المستمرين.

والمحددات التي يراها الباحث معينة لمنهجه في تحديد مفهوم الصورة وتحليلها؛ تتطلق من أن طبيعة النص الشعري هي المحدد الأول للدراسة: فنحن لا ندخل القصيدة بتصورات مسبقة لبنيتها حتى لا تصبح تحليلاتنا أو ما نكتشفه فيها مجرد صدى لرؤيتنا أو تصوراتنا المسبقة عن النص؛ وإنما ندخل النص جاعلين هدفنا الأول من تحليله استكناه خصائص بنيته، لمحاولة التوصل لرسالة الشاعر المرسلة لا محاكمته والتفتيش عما يكره ضميره للحكم عليه، وبالتالي فلا يوجد منهج نقدي تطبق مبادئه تطبيقاً حرفياً وبصرامة على كل النصوص، وكأنها جميعاً سواء، أو على الأجزاء المختلفة للنص الواحد دون مراعاة لمستويات بنيتها النفسية، ودورها في تشكيل رسالة المبدع، وانطلاقاً من هذا الفهم فلا يوجد منهج نقدي يملك أن يقول للشاعر: "يجب أن..."؛ لأننا - نحن المتلقين - لا نستطيع وضع أطر جامدة للصورة الشعرية؛ لأن المبدع وحده يعرف ما ينبغي لصورته لحظة إبداعها.

أما الضوابط المعينة في تحليل الصورة فتتطلق من تحليل القصيدة، باعتبارها لحظة في تراث شعري ليس لها معنى واحد ثابت، بل تؤلف كوناً من الدلالات المستمدة من تراث كامل، وهذا لا يعني أن تكون نظرتنا حتى لا يتحول ما بها من رمز ثري إلى معادلات منطقية مبسطة ساذجة؛ لأن رمزية الشعر الثرية تتبع من كون الشاعر يستخدم اللغة بصيغة فنية متميزة تكسبها دلالات متجددة، ويكون تحليل الصورة هو تحليل متقصر لعناصر الشعرية في النص معتمداً على ما تطرحه القصيدة ببنيته ولغتها، وليس تأليفاً انطباعياً أو شرحاً لمضمون النص.

هوامش:

- (١) يجد الباحث أسماء أخرى أطلقت على هذا المفهوم منها:
- الصورة الأدبية: وقد أطلقه مصطفى ناصف في كتابه المعنون بهذا الاسم.
 - الصورة الفنية: ونجده عند جابر عصفور في كتابه: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ومحمد حسن عبد الله: الصورة الفنية في شعر علي الجارم.
 - الصورة: بدون صفة كما عند: علي البطل: "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري".
 - التصوير الفني: ونجده عند سيد قطب: في "التصوير الفني في القرآن الكريم".
 - الصورة الشعرية: كما عند: صبحي البستاني: في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه، وعند: كمال أبو ديب: في "جدلية الخفاء والتجلي"، وعند: ريتا عوض: في: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس.
- بالإضافة إلى مفهوم الصورة الجزئية أو البلاغية، ويقصد منه مباحث علم البيان، ثم: الصورة الممتدة أو المركبة؛ وهي مجموعة صور جزئية تتركب مع بعضها البعض (كما عند فوغل)، ثم الصورة الكلية وهي التي نعني بها اللوحة الكلية (كما عند أبوللو - الديوان) والتي تتكون من صوت ولون وحركة، ومؤخراً بدأ يتناول مصطلح (الشعرية) وي طرح بديلاً لمفهوم الصورة الشعرية؛ وذلك كما عند: فريال غزول: شعرية الخبر، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، ص ١٩١.
- (٢) الصورة الشعرية: سي داي لويس، ت: أحمد نصيف الجنابي، وآخرون، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢م، ص ٢١.
- (٣) بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٤١.
- (٤) المرجع السابق، ص ٤١.
- (٥) بنية القصيدة الجاهلية، ريتا عوض، ص ٤١.
- (٦) الصورة الشعرية، سي داي لويس، ص ٢٣.

- (٧) على سبيل المثال يرجى مراجعة ما قدمه عبد السلام سلام في دراسته للصورة الشعرية عند عفيفي مطر؛ حيث أحصى خمس صور ملحة تتكرر في أعماله وهي (على الترتيب): صورة العقم والخصب أو صورة الهدم والخلق، وصورة البرزخ، وصورة الجمع بين المتناقضات، وصورة الجوع، وصورة الصعود والهبوط راجع: الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، عبد السلام سلام، ص ٣١١ - ٣١٨.
- (٨) بنية القصيدة الجاهلية، ص ٤١.
- (٩) السابق، ص ٤١.
- (١٠) سي داي لويس: الصورة الشعرية: ص ٤٣.
- (١١) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص ٥٦.
- (١٢) السابق، ص ٥٧.
- (١٣) بنية القصيدة الجاهلية، ص ٨.
- (١٤) بنية القصيدة الجاهلية، ص ٤١.
- (١٥) السابق، ص ٦٣.
- (١٦) بنية القصيدة الجاهلية، سابق ص ٦٤.
- (١٧) شعرية الخبر، سابق، ص ١٩١.

البَابُ الثَّانِي

العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية

عناصر الصورة الشعرية

- مدخل:

الأصل في تضافر معاني النص وتشكيل صورته - كما يتراءى لي - هو كونه كُلاًّ واحداً، والفصل بين الجمل والوجوه المكونة لمفهوم الصورة إنما هو فصلٌ إجرائي للدراسة وبيان المزية والفضل؛ وهو ما تحققه دراسة الصورة من خلال مفهوم العلاقات النحوية المكونة للصورة؛ حيث تبدأ من الكلمات وهي الوحدات الصغرى في تشكيلها لتصل إلى علاقاتها المكونة مع بعضها البعض للصورة في النص كله.

والمثال الصادق على هذا تعليق عبد القاهر على هذه الأبيات:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ

وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ

وَشُدَّتْ عَلَى دُهِمِ الْمَهَارَى رِحَالُنَا

وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ

أَخَذَنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ^(١)

حيث يمزج معالجته لبلاغة هذه الأبيات وسر جمالها ببيان قيمة كل لفظة في سياقها وقيمة كل تركيب في موضعه، وأدائه للمعنى، ولا يفصل بين استعارة، وتشبيه، وكناية، وتقديم وتأخير... إنما يعالجها جميعها ممتزجة متضافرة مثلما فعل وأوردنا في الفصل السابق مع قوله تعالى ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي...﴾^(٢).

ولما كان هادينا هو عمل عبد القاهر وجهوده؛ وجب علينا أن ننهج في معالجتنا طريقاً شبيهاً بذلك، لكن السؤال الذي يستحق أن يفرض نفسه على تطبيقنا هذا هو: هل يسهل الفصل بين الوجوه المختلفة عند معالجتنا لها في شعر عفيفي مطر؟!.

وقبل التورط بالجواب القاطع على هذا التساؤل، نورد نموذجين من شعر عفيفي مطر، ثم نقرر الجواب بعدهما، النموذج الأول يقول فيه:

جَسَدِي يَتَفَرِّطُ دَمْعًا عَلَيْكَ وَيَخْضَرُ

أَنْتِ بِخُضْرَةِ أَعْضَائِي السُّبُلَاتُ الْمَلِيئَةُ

أَحْمَلُ وَجْهَكَ تَحْتَ قَنَاعِي وَأَرْحَلُ

(قصيدة: امرأة ليس وقتها الآن)

ديوان: أنت واحدها...

والنموذج الثاني:

وَقَعَتْ مِنَ الْأَفْقِ الْقَصِيَّ النَّجْمَةُ الْأُولَى

وَزَحَزَحَتْ الرِّيحُ غَمَامَةً

فَاحْتَلَّ شَكْلُ اللَّيْلِ:

أَوْتَادُ الظَّلَامِ مُحَبَّكَ يَنْحَلُّ

وَالْتَكْوِينُ يَرْجُفُ بِاحْتِمَالَاتِ الْهَيُولَى الْبَكْرِ.

(قصيدة: منمنمة أنت وهي لم تكونا)^(٣).

سننظر في سطر واحد من النموذج الأول، وستر آخر من الثاني: في الأول يقول:

أَنْتَ بَخْضَرَةُ أَعْضَائِي السَّنْبِلَاتُ الْمَلِيئَةُ

وفي الثاني يقول:

أَوْتَادُ الظَّلَامِ مُحَبَّكَ يَنْحَلُّ

والجملتان خبريتان تقريريتان، ويمكن دراستهما تحت مبحث التشبيه، لكن كيف صيغ

هذان التشبيهان؟

الأول: (أنت بخضرة أعضائي السنبلات المليئة) جملة اسمية ركنها (أنت) ضمير المخاطب المفرد، وهو المبتدأ وركنها النحوي الآخر كلمة (السنبلات)، إضافة إلى وجود شبه الجملة والمضاف إليه (بخضرة أعضائي)، ثم الصفة (المليئة). وهي جملة لا تتوقف عند كونها تشبيهاً مؤكداً محذوف الأداة طرفاه (أنت) مشبهاً، و(السنبلات المليئة) مشبهاً به لأن شبه الجملة بين ركني التشبيه (بخضرة أعضائي) تربط هذا التشبيه ربطاً أكيداً بالسطر السابق عليه:

جَسَدِي يَتَفَرِّطُ دَمْعًا عَلَيْكَ وَيَخْضَرُ

الأمر الذي يجعل جملة التشبيه تتعدى مبحث التشبيه فقط لتصبح كناية من المتحدثة إلى المخاطب عن قيمته بالنسبة لها ومنزلته عندها، وهي الكناية التي بدأت بالتوصيف النحوي:

مبتدأ + شبه جملة + مضاف إليه + خبر + صفة

أنت + بخضرة + أعضائي + السنبلات + المليئة

وتحولت إلى التوصيف البلاغي:

مشبه + مشبه به + امتداد للمشبه به

أنت + السنبلات + المليئة

ومع مراعاة شبه الجملة، والترابط بين السطرين؛ صارت في النهاية كناية تشمل (الجملة الخبرية + الجار والمجرور + الإضافة لضمير المتكلم + التشبيه + الصفة)، وبذلك تُبرز هذه المكونات النحوية - في نهاية هذا اللون من التلقي - ذلك الإحياء الكنائي الذي تعاقب على ظهوره تناغم العلاقات النحوية بين أجزاء نظم الصورة.

والأمر لا يختلف في المثال الثاني "أوتاد الظلام محبك ينحل"؛ حيث يقدم لنا الشاعر إخباراً اعتمد في صياغته على الجملة الاسمية بما تمنحه للمعنى من قيمة تأكيدية، مبتدؤها كلمة (أوتاد) التي يضيفها إلى (الظلام)، ليصنع منهما معاً تشبيهاً مؤكداً يقدمه طرفاً أول في علاقة تشبيه أخرى (مشبه) ويجعل خبر الجملة الاسمية (محبك ينحل) طرفاً ثانياً في التشبيه القائم، ومع ما تمنحه جملة الصفة (ينحل) للخبر النكرة (محبك) من امتدادٍ تنتقل الصورة من بنية التشبيه المؤكد إلى تشكيل تشبيه تمثيلي، يشبه الشاعر فيه (أوتاد الظلام) التي يرصدها بحالة (المحبك الذي ينحل).

هل يسهل الفصل بين الطرائق التعبيرية التي تشكل مفهوم الصورة عند عفيفي مطر؟ أعتقد أن النفي سيكون حليف الإجابة عن هذا السؤال، ويستطيع الباحث تقديم أمثلة لا حصر لها من شعر عفيفي مطر تثبت هذا - كما ورد بالمثالين السابقين - وكما سيرد في المباحث التالية لهذا الفصل.

لذا تتخذ معالجة الصورة الشعرية عند عفيفي مطر باستخدام العلاقات النحوية قيمة عملية؛ لأننا نستطيع توصيف بنية الجملة أو الجمل المختلفة عن طرائق أداء الصورة على أنها علاقات داخلية في طريقة تعبيرية واحدة، ترتبط مع غيرها بعلاقات جديدة، وتتطور علاقة الطريقتين معاً لتشمل البلاغة بوصفها نسقاً واحداً في النص الشعري كله، فنستطيع الجواب عن سؤال ماهية البناء في النص، وسؤال القيمة داخل النص.

ويظل حجر الزاوية الذي يؤكد الباحث عليه أن فصله بين الوجوه البلاغية إنما هو فصلٌ إجرائي، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن يفهم من ذلك أنه اعتماد تفتيت أو تبني نظرة جزئية للنص المدروس.

الفصل الأول

التشبيه

ينعقد التشبيه - في اللغة - للدلالة على مشابهة أمرٍ ما لآخر، وعلاقة المشابهة هذه قد تستند إلى مشابهة حسية نلمس جوانبها أو واحدًا منها لمسًا مباشرًا بحواسنا الإنسانية الممكنة، أو تكون المشابهة عقلية تستند إلى الحكم الذهني لعمل العقل في الجمع بين طرفين متمايزين يحفظ لكل منهما تمايزه.

وهذه العلاقة التي تقوم بين ما نستعير له وجه المشابهة (مشبهًا) وما نستعير منه (مشبهًا به) بأداة أو بغيرها؛ تحفظ لكل طرف منهما غيريته واستقلاليته، لكن هذه الغيرية أو الاستقلالية المقصودة لا يمكن أن نفهم من خلالها كون المقارنة أساسًا لقيام علاقة المشاركة أو المشابهة، وعليه فأن ننحو بالتشبيه لكي يكون "محض مقارنة بين طرفين"^(٤)؛ فإننا نستخدمه لعكس الغرض المرجو منه في أداء الصورة التي نستخدمه لها.

وقيمة التشبيه في تشكيل الصورة الشعرية غير خافية؛ حيث تتجلى في إضفاء أبعاد حسية أو ملموسة أو تقريبية أو نفسية أو تشخيصية.. إلخ، على ظلال التشكيل المستخدم في الشعر؛ وهو الأمر الذي يتيح للشاعر الفرصة في أن يستخدم ركني التشبيه، ويجعلهما أساسين في بناء عالمه الشعري بتفاوت في الدرجة. وتبرز قيمة التداخل بين ركني التشبيه في تدعيم الظلال المرجوة لصورته، والربط بينها وبين الفكرة الأولى الدافعة لإنشاء الصورة التشبيهية.

وشعر عفيفي مطر ليس ببعيد عن ذلك المفهوم؛ حيث نجده يحفل بدرجات متنوعة من التشبيه بدأت بعلاقة مباشرة بين ركني التشبيه، ثم تطورت ليدخل خلالها وجوه بلاغية أخرى تعمق الروابط بين المشبه، والمشب به، وتمد ظلالهما لتشمل الصورة والتشكيل كاملاً في قصائد، ومن البدايات الأولى لاستخدامه التشبيه قوله:

يَا حَبِيبِي غَلَقْتُ رُوحَكَ فِي وَجْهِ طَرِيقِ الْهَرَبِ

صِرْتُ - فِي جَمْرَةِ إِنْشَادِكَ - نَبْرَةً

صِرْتُ - فِي شَطْحَةِ أَوْهَامِكَ - وَهْمًا وَمَسْرَةً

(كلمات منمقة من مجمرة البدايات)

فالتشبيهان المقدمان في جملتيه: صِرْتُ - في جمرة إنشادك - نبرة، وصِرْتُ في شطحه أوهامك (وهماً ومسرة) يقيمان علاقة بين تاء الفاعل (اسم صار) بما تحمله من دلالة على الرواية وارتداء الشاعر قناع الحكي المباشر في القصيدة، وخبر صار (نبرة - وهماً)

على الترتيب، ودخول (صار) على التشبيهين يجعلنا ننظر فيهما على اعتبار كونهما مُحَوَّلَيْنِ عن بنية (المبتدأ والخبر) النحوية، على الترتيب: أنا نبرة، وأنا وهم ومسرة، ولصياغة التشبيه لجأ الشاعر إلى الفعل (صار) بما له من دلالة على التحول ليُكسب المشبه (اسم صار) الرابطة المرجوة مع المشبه به (خبر صار).

وهذان التشبيهان الأولان اللذان يعتمد فيهما الشاعر على واسطة تشبيهية (صار)، يقدم في كل منهما شبه الجملة الذي يفصل بين (صار واسمها)، وخبرها ليحدد لنا به أطراف الحقل الدلالي الذي ينتزع منه المشبه به؛ فنجد مع (النبرة) في التشبيه الأول "جمرة الإنشاد"، ومع (الوهم) في الثاني شطحة الأوهام، وكما هو واضح فالمشبه به في التشبيهين لا يقيد الشاعر بترشيح يمنحه امتداداً في تشكيل الصورة؛ بل يطلقه معتمداً على العلاقة التقليدية في الربط بين المشبه به وحقله الدلالي المنتزع منه، وهو ما قدمه في شبه الجملة في التشبيهين، وهي العملية التي قد توطر أفق التشبيه في القصيدة؛ حيث تكتفي بجزئية التشبيه، كما تحد من قدرات الشاعر الشعرية، فلا يطرح جديداً يخصه هو، بل يكتفي بالعلاقات الشائعة المعروفة ويقدمها.

وقريب من هذا ما قدمه الشاعر في الصورة التشبيهية التالية:

لَا بَأْسَ وَإِنْ أَضْحَتْ أَهْدَابُكَ نَاصِلَةَ اللَّوْنِ

وَصَبَاكَ نُثْرَةً مَوَالٍ مَزْرُوفِ اللَّحْنِ

لَا بَأْسَ إِذَا أَضْحَى النَّهْدَانِ غُضُونًا شَائِخَةَ الْعُمَرِ

وَرَوَائِحُ بَسْتَانِ الْمَانِجُو مَا عَادَتْ فِي الثُّوبِ تَفُوحُ

- يَا أُخْتُ - وَلَا بَأْسَ إِذَا عَشْنَا فِي التِّيهِ كَطِيرٍ مَذْبُوحِ

- مَا دُمْنَا لَمْ نَفْقَدْ فِي الرَّحْلَةِ نُبْلَ الْإِنْسَانِ

(فردوس بائعة المانجو)

ديوان: من مجمرة البدايات)

فالشاعر يقدم - هنا - درجات مختلفة للتشبيه، نهتم برصد التشبيه باستخدام حرف الجر الكاف في جملة: (إذا عشنا - في التيه - كطير مذبوح) لأنه يعتبر حركة أساسية في بناء القصيدة، على مستوى الفكرة والمضمون، ونستدل منه على ملامح تطورت فيما بعد في مسيرة الشاعر الشعرية.

فهو يقدم المشبه به (كطير مذبوح) بلا أي تدخل يصنعه مع غيره، بل يعتمد في بيان إيحائه على ما بذرته كلمة (التيه) بدلالاتها التاريخية التي لم يعمقها الشاعر وإنما مر عليها مرور الكرام، فلم يحاول تعميق رؤيته أو شرح مقصوده منها وسطره:

لم نفقد في الرحلة نبل الإنسان

يرسخ هذا المعنى التاريخي للتيه الذي حدث لموسى وقومه، فالرحلة التي يقطعها الإنسان بحثاً عن هدفٍ قد يقع خلالها في (تيه) ما حتى يصل إلى غايته من البحث، وقد اعتمد الشاعر في رسم صورته على الإيحاء المباشر لكلمات جملة التشبيه، والدليل على هذا أنه استخدم مفردة (التيه) مرة ثانية بلا أي خصوصية في القصيدة نفسها:

أعوامٌ يا فردوس!

وعشناها في التيه!

عشنا سواً تبحث روحانا فيه

عن ثوب، وبقايا ظل، ورغيف

وهنيهة نوم في حضن أليف.

معتمداً على إيحاء الاستقرار الذي بذره حرف الجر (في)، ليدلل به على إحاطة هذا التيه بهما من كل جانب، وهي الإحاطة التي فسرتها جملة: (عشنا سواً..) التي تبرز فيها قيمة الحال: سواً في الدلالة على التشتت وعدم الاستقرار، وقدم فيها مرادفات مرحلة التخيُّط والبحث من كليهما (باستخدام "نا الفاعلين" في: (عشنا - روحانا)، وهي المرادفات التي استغرقتهم بدليل تكرار حرف الجر (فيه) بكل ما يبذره من شمول وإحاطة تامين لهما في هذا التيه^(٥).

لكن هذا النمط من التعامل مع ركني التشبيه والجري وراء الدلالة اللغوية لهما والاكتفاء بما يبذره الإيحاء المتداول للمشبه به - على وجه التحديد - في التشبيه؛ يتخلص منه الشاعر سريعاً ليقدم تنويعات على التجريد مرة، والترشيح أخرى ليكسب بها تشبيهاته أفقاً أوسع ومعنى أكثر التصاقاً بالتجربة، فتبدأ خطواته الأولى في التعامل مع التشبيه بهذا المنطق مترددة - قليلاً - لا تخرج عن المألوف في الحقل الدلالي الواحد للمشبه به ونجد من هذا النوع - في المقتبس السابق - التشبيه الآتي:

لا بأس وإن أضحت أهداك ناصلة اللون

وصباك نثارة موالٍ منزوف اللحن

فكلمة (نثارة موال) المشبه به في تشبيهه يؤكد طرفه الأول كلمة (صباك) المعطوفة على اسم أضحى، ويصبح المشبه والمشبه به: اسم أضحى وخبرها في جملة العطف محولين عن المبتدأ والخبر، وتظل صفة الخبر بما أضيفت إليه (منزوف اللحن) هي متكأ الشاعر في طرح ترشيحه للمشبه به، وهو الترشيح الذي يربط (الموال) مباشرة (باللحن)؛ أي الموسيقى والنغم، وهو الربط المباشر لحقل الكلمة الدلالي الشائع، وتأتي القيمة الحقيقية للصفة في أداء دورها من اعتماده على صيغة المفعول: منزوف، في المضاف وهي الصيغة التي تحمل تغييباً ما لفاعل النزف في لحن موال الحبيبة هذه، وتبقى النتيجة التي يهتم بها وهي حدث النزف ذاته الذي وقع على لحنها.

إذا نظرنا في الصفة التي قدمت الترشيح للمشبه به السابق فسنجد الشاعر يقدم بها امتداداً بسيطاً لصورة التشبيه؛ حيث ما زال يدور في دائرة المعروف أو المتداول والدلالة الأحادية للمشبه به، لكن الشاعر طور أساليبه - فيما بعد - لتحقيق أبعاداً أثرى في مد ظلال التشبيه إلى الصورة كلها، فيشتمل التشبيه الواحد على وجوه بلاغية متعددة - كما سنرى فيما بعد - تتضافر كلها بعضها مع بعض لتصنع بنية تشبيه واحد؛ الأمر الذي يجعلنا نبحت في أعمال الشاعر - فيما تلا تلك المرحلة - عن تشبيه ما يخلو من تحقيق فكرة الامتداد هذه، سواء أكانت بالترشيح أم بالتجريد أم غيرهما فلا نقع إلا على التشبيه الآتي:

إِنِّي أَدْخُلُ - كَالظَّنِّ - إِلَى أَرْوَاحِكُمْ
وإِلَى أَجْسَادِكُمْ

(في المعرفة المرة:

ملامح من الوجه الأميذ وقليس)

الذي يعتمد في صياغته على التأكيد المقدم باستخدام (إن) في مفتتح الجملة، وجعل ضمير المتكلم (الياء) اسماً لها، بما يضع في الذهن تأكيداً آخر، ثم جعل فعل جملة الخبر (أدخل) فعلاً مضارعياً يسمح بتجدد الحالة التي يطرحها التشبيه، وهو السياق الذي يناسب تأكيدية (إنني)، وجعل أداة التشبيه والمشبه به، (الظن) شبه جملة حالاً متعلقاً بفعل جملة الخبر (أدخل)، ويظل المشبه به (الظن) خالياً من الامتدادين النحوي: الصفة أو الإضافة، أو البلاغي: التجريد أو التشريح إلا أنه يستعيز عن أثر هذا الامتداد بأثر مواز في المشبه به نفسه؛ حيث يشبه حالة تمكنه منهم وتأثيره عليهم بالظن والوساوس التي تمتلك عليهم أجسادهم وأرواحهم؛ وهو ما يحقق أثراً نفسياً عالياً حقق الجمع بين الأجسام والأرواح فيه شمولاً وعموماً واضحين، فانعكس على ظلال الصورة؛ ليجعل التشبيه تمثيلاً ينقل لنا دلالة عنوان القصيدة: في المعرفة المرة، ويجعلنا نفهم وصف (المرة) الذي ساقه في العنوان.

ونعود حتى نبحت في أشكال الامتداد التي يقدمها الشاعر لتشبيهات، ويمد بها ظلال صورته؛ فنجد أن الصفة ذات دورٍ أساسي في تحقيق هذا الامتداد، سواء أكان التشبيه بأداة أم بدونها، فمثلاً نجد الصفة المفردة كما في:

هَرَبْتُ إِلَى الْأَشْجَارِ
عُصْفُورًا مُشْتَعِلًا بِالنَّارِ

(عقم الاخضرار، من الوجه الأمبيذوقليس)

ومثله في:

الْجَرَاحَاتُ يَتَفَتَحْنَ قُطُوفًا دَانِيَةً

(امرأة تلبس الأخضر دائماً - أنت واحدها)

فالتشبيهان يقدمان المشبه والمشبه به على صورة الحال وصاحبها؛ إذ نجد كلمتي (عصفورًا - قطوفاً) حالين ومشبهين بهما، وصاحبيهما (تاء الفاعل في هربت - نون النسوة في يتفتحن) وهما المشبهان، لكن الصفة التي تحقق الامتداد للمشبه به في الحالتين مفردة (مشتعلاً - دانية).

والامتداد الذي يقدمه الشاعر بالصفة للتشبيه الأول ليس تجريدًا أو ترشيحًا؛ إنما يقدم عن طريقه بيانًا لكيفية الهروب ذاتها؛ فنقبل تبعًا لهذه الكيفية سطره التالي:

فَتَهْدِمُ فَوْقِي سَقْفَ الْهَآوِيَةِ الزَّرْقَاءِ

فيكون فعل الهروب وإحساس النهاية والجزع الملازمين لعصفور تشتعل أجنحته، ويزيد اشتعال النار مع حركات الأجنحة طلبًا للهروب مناسبًا لعطف الفعل (تهدم) بالفاء على جملة التشبيه.

أما التشبيه الآخر: الجراحات يتفتحن قطوفاً دانية؛ فيجعل امتداده ترشيحًا يقدمه في الصفة (دانية) ويربط بين هذه الصفة وما بعدها كالتالي:

فَالْجَرَاحَاتُ يَتَفَتَحْنَ قُطُوفًا دَانِيَةً مِنْ مَوَاهِبِ النِّعْمَةِ

وَأَعْطِيَاتِ الْإِرَادَةِ الطَّيِّبَةِ وَالْإِنْتِظَارِ السَّمْحِ الرَّحِيمِ

إن حرف الجر (من) الذي يجعل القُطُوفِ الدانية (المشبه به وصفته) جزءًا من مواهب النعمة وأعطيات الإرادة الطيبة والانتظار السمع الرحيم، يربط الصفة ربطاً أكيداً بما بعدها فيدخل المشبه به وامتداده في جداول أخرى، من وجوه بلاغية يتضافر بعضها مع بعض لتجعل المجرور (مواهب)، ومضافه (النعمة)، وما عطف عليهما (أعطيات الإرادة.. الرحيم)،

شجرة تعطي ثمارها جراحات. وعلى الرغم من غرابة التشبيه في صورته الأخيرة إذا نظرنا إليه منفرداً؛ فإن وجه الغرابة يزول في سياق أعم إذ نظرنا إلى ما قبله وبعده، فيقول الشاعر:

هِيَ الْأَحْوَالُ وَمَقَامَاتُ الْعَذَابِ، مُحَنَةٌ يَغْلِي

دَمُ الْقَلْبِ بِهَا وَتَخْتَرِقُ الْيَدُ

فَالْجَرَاحَاتُ يَتَفَتَحْنَ قُطُوفًا دَانِيَةً مِنْ مَوَاهِبِ النِّعْمَةِ

وَأَعْطِيَاتِ الْإِرَادَةِ الطَّيِّبَةِ وَالْإِنْتِظَارِ السَّمَحِ الرَّحِيمِ

وَالْمَوْتُ صَدِيقٌ تَتَقَادَمُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ الْمَوَاعِيدُ

فالحالة أحوال ومقامات عذاب، ومحنة وموت مقيم، فلا نتوقع غير أن تكون الجراحات هي قطوفه الدانية.

والتشبيهان السابقان مؤكدان محولان عن بنية المبتدأ والخبر (على الترتيب: أنا عصفور - هن قطوف) ليصيرا حالاً وصاحبها (تاء الترتيب: أنا عصفور - هن قطوف)، ويمكن النظر إلى ورود الحال في بنية التشبيه الأول إذا فهمنا أن الحال فيه جامدة مؤولة بالمشنقة، فيكون التشبيه هنا "تبعاً لا صراحة،...، لأن التشبيه ليس المقصود الأول هنا: إنما المقصود الأول هو المعنى الحادث عند التأويل بالمشنق"^(٦)، فيكون تأويل التشبيه هو المعتبر عند النظر، ليصبح الكلام "هربت مذعوراً" ويكون إحياء التشبيه هو المراد من إثارة الشاعر بنية الحال للمشبه به لا صورة التشبيه نفسها، وبذا يحقق الشاعر أثراً أعمق في بنية صورته الشعرية؛ حيث يتخطى بها التشبيه إلى ما وراءه من دلالات نفسية وإحياءات تتجدد، لتكون مع صيغة الماضي الواردة في التشبيه (هربت) مؤكدة مضمون الجملة التي تسبقها:

هَجَرْتَنِي مُوسِيقَى الْأَفْلَاكِ

فَهَرَبْتُ إِلَى لَيْلِ الْأَسْمَاكِ

وَدَخَلْتُ الْبَحْرَ الْأَبْكَمَ وَالْأَغْوَارَ

فَتَرَاكَمَ فَوْقِي الْمَوْجُ

وهو التأكيد الذي يثبت إحياء الهروب الملازم للشاعر، لتكون الصلة النهائية هي الهرب المستمر والخيبة المتلاحقة في تحقيق هذا الهرب، وبالتالي تمد إحياء التشبيه إلى بنية المقطع كاملاً.

أما جملة التشبيه الثانية: (الجراحات يفتحن قطوفاً دانية) فيمكن النظر إليها على اعتبار أن الحال فيها موطئة لصفاتها (دانية) فيكون المعنى بإسقاط لفظ الحال: الجراحات قريبة.

ثمة تنويعاً أخرى على ورود الحال في جملة التشبيه نجدها في قوله:

أَقْبَلَ الْمَوْتَ الَّذِي كَانَ صَدِيقِي

فِي رُؤْي الرُّعْبِ الْقَدِيمِ

وإنتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم

حيث تحل لنا شبه الجملة الحالية إشكالية دلالية في المشبه به، فعبارة (انتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم) تشبيه حيث يشبه الزمن الذي يطلع بالزهرة، وهي الكلمة التي تدور في نطاق دلالتين: النبات، والكوكب المعروف، فأيهما يريد مشبهًا به؟!

نستطيع أن نصل إلى حل لهذا التساؤل بالنظر في شبه الجملة (من فوضى السديم) واعتبارها حالاً متعلقاً بالصفة المعرفة (الطالع)، لنقرأ العبارة على النحو: (انتظار الزمن الطالع من فوضى السديم كالزهرة)، وهي القراءة التي نحدث فيها تقديمًا وتأخيرًا - فيما ساقه الشاعر - لنستطيع فهم التورية المقدمة في كلمة (الزهرة) المشبه به؛ حيث يصبح معناها القريب غير المراد هو الكوكب المعروف، وذلك نظرًا لوجود قرائن لفظية ترشح حقله الدلالي وتقربه من أفهامنا في كلمتي (السديم والزمن)، ويظل المعنى البعيد (النبات) هو المقصود في حالة التشبيه هنا؛ ومن ثم نفهم التشبيه المقدم هنا على أنه يشبه (حالة الزمن الذي يطلع من فوضى السديم) بحالة الزهرة.

وعلى الرغم من أن الشاعر لم يقدم في هذا التشبيه أيَّ امتدادٍ لغوي فإن شبه جملة الحال التي حلت مشكلة الدلالة في المشبه به (الزهر) قد ضمنت لهذا التشبيه أداء ما يريده الشاعر من إحداث مفارقة في تشبيه الزمن الطالع من فوضى السديم بالزهرة، فيجعل إحياء الفوضى وعدم الاستقرار مصدرًا لراحته النفسية وإحساسه بالجمال، وهو يعد امتدادًا لظل الإضافة إلى ياء المتكلم في جملة المفتتح.

أَقْبَلَ الْمَوْتَ الَّذِي كَانَ صَدِيقِي

ليجعل ظلال التناقض والمفارقة مناسبين لخطاب الموت والحديث عنه في مراحل القصيدة المختلفة، ويجعلنا نتقبل منه - في نهاية قصيدته - أن يقدم لنا بكائية على أطلال الأندلس:

أَقْبَلَ الْمَوْتَ بَوَجْهِ وَقِنَاعِ

ضَمْنِي وَهُوَ يُغْنِي بِالْوَدَاعِ

لِزَمَانِ الْيَأْسِ بِالْأَنْدَلُسِ:

(جَادَكَ الرُّعْبُ إِذَا الْبَرْقُ رَمَى)



رُمَحَةٌ بَيْنَ الضُّحَى وَالْغَسَلِ فَأَحَالَ الصَّمْتَ نَارًا وَدَمًا.

وهو التقبل الذي ينتج عن مفارقة التشبيه المحورية؛ وهو ما يجعلنا نعيد النظر في عنوان القصيدة الأصلي: (سهرة الأشباح: محاكمات وانتظارات)، وفي عنوان المقتبس السابق: شبح؛ ليكون الموت والزمن الذي طلع كالزهرة من فوضى السديم شبحين يعقد لهما مع غيرهما محاكمة، كما يعيدنا قبول مفارقة التشبيه بهذا المعنى إلى فهم جملة التشبيه فهمًا تاريخيًا بأن نعتبر أن الشاعر يرى أن زمان المجد العربي الدائر في بلاد الأندلس وهو يبرز وسط الأحقاد وينشر ضياء العلم في الغرب هو الزهرة التي غافلت فوضى التاريخ وبزغت وأزهرت.

نمط آخر من امتداد جملة التشبيه يحققه الشاعر باستخدام ترشيح المشبه به في جملة الصفة فنجد:

نَسِيتُ الْجُوعَ وَاسْتَلَقَيْتُ فَوْقَ حَشِيَّةِ الْقَشِ
وَحَيْلٌ لِي كَأَنِّي بُلْبُلٌ قَدْ طَارَ فِي الدُّنْيَا بِلَا عَشِ

(غواية مستحيلة - المجمرة)

فركنا التشبيه المنعقد هنا (بإاء المتكلم وبلبل) والأداة كأن، وأصل تركيبه المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية: أنا بلبل، أما جملة الصفة (قد طار في الدنيا بلا عش) فهي التي تحقق امتداد التشبيه بالترشيح الذي تقدمه للمشبه به (بلبل)، والتشبيه بإيحائه بالنتشت والضياع يحمل نبضًا رومانسيًا عاليًا لا ننكره عليه، لكننا نجده يتوارى في سكون وهدوء خلف أقنعتة التالية في أشعاره، أو وراء فلسفته التي صاغت أبعاد تشبيهه كما في قوله:

وَشَعْرُهُ الْأَسْوَدُ

كُرُومٌ غَلَّغَتْ أَصْلَابَهَا فِي رَأْسِهِ الْمِعْطَاءِ

(ظلماتيل/ ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

حيث يقدم علاقة التشبيه بين المبتدأ وصفته (شعره الأسود) مشبهًا، والخبر وجملة صفته: (كروم غلغت أصلابها في رأسه المعطاء) مشبهًا به؛ وهو تشبيه مؤكد إذ يخلو من الأداة، لكنه يضيف بعدًا لتأكيدية طرحه بالجملة الاسمية في أن جعل الخبر (كروم) موصوفًا بجملة: (غلغت أصلابها في رأسه المعطاء) لتخصيصها، وهو التخصيص الذي يمنح المشبه به ترشيحًا باستخدام صيغة الماضي في (غلغت) التي توحى بتمام الحدث، ليصبح ورود مفعول جملة الصفة (أصلابها) على صيغة الجمع تأكيدًا لما بذره استخدام الماضي (غلغت)

من شدة الارتباط والاستقرار، ويصبح ضمير الغيبة المحذوف المقدر هنا (هي - الفاعل) هو الرابط بين الخبر (كروم) وصفته (غلغلت أصلابها) وهو الربط الذي جعل فيه الشاعر المشبه به طرفاً أول في استعارة مكنية تجعله عاقلاً يتحكم في تغلغل أصلابه وتجعل الرأس أرضاً تتغلغل فيها الأصلاب؛ الأمر الذي يجعل الباحث يرى أنه يضيف بعداً جديداً لتأكيدية الجملة الاسمية: جملة التشبيه الأصلية، تتخطى به الصفة المقدمة حد الترشيح إلى فتح أفق أرحب في تحقيق امتداد للصورة؛ وهو ما استثمره الشاعر في تشبيهات أخرى في مسيرته الشعرية، كما في قوله:

هَلْ مُخْرِجُوكَ هُمُو مِنْ خُطَاكَ أَمْ الْأَرْضُ
وَاللُّغَةُ امْرَأَتَانِ تَقَاسَمَتَا قَلْبَكَ الْغَضَّ أَمْ
هَذِهِ امْرَأَةٌ جَارِحَةٌ؟!

(امرأة ليس وقتها الآن/ أنت واحدها)

فجملة (الأرض واللغة امرأتان تقاسمتا قلبك الغض) يقدمها بالبنية السابقة، فالأرض المبتدأ مع معطوفه (اللغة) هما المشبه، ويأتي الخبر وصفته (امرأتان تقاسمتا قلبك الغض) مشبهاً به في تشبيه تسوية يتعدد فيه المشبه دون المشبه به^(٧)، لكن قيمة هذا التشبيه تأتي عند النظر إليه في سياق أعم هو سياق الإنشاء الوارد فيه لتصبح دلالة الحيرة التي أكدها تكرار حرف "إم" هي محرك الدهشة التي يثيرها التشبيه عندما يربط بين "اللغة والأرض" من ناحية، ويشبه كل منهما (بامرأة) من ناحية أخرى، ويجعلهما تتقاسمان قلبه في استعارة يتخطى بها حد الترشيح للمشبه به على تشكيل امتداد أشمل للصورة له ما له من دلالة على البنية اللغوية والمرجعية الفكرية للشاعر:

فعندما جعل (اللغة والأرض) امرأتين: يرشح إمكانية التغزل بكلتيهما وتفننه - وهو الشاعر - في نشر أصداء هذا الغزل في كتابته؛ لتجد تنويعات على البحث في اللغة وجذورها للدرجة التي تجعل كتابته وبنيتها صدى لولعه باللغة واستسلامه لفتنتها وغوايتها، وتبرز أرضه بما تحمله من هموم مواطنة وارتباط وجداني مستنداً فكرياً لهمّ الشاغل اللغوي لديه، وهو ما تؤكد جملة الصفة في امتداد التشبيه؛ إذ يجعل ألف الاثنين - بدلالته على الأرض واللغة معاً - فاعلاً للفعل في جملة الصفة (تقاسمتا قلبك الغض)، وهي العلاقة التي استثمرها الشاعر خير استثمار في القصيدة ذاتها رابطاً ضرورة المرأة بالوطن واللغة في قوله:



فَبَشِّرْهُمُ:
أَنْتَ نَسْلُ الْكِتَابَةِ:

تَقْرَأُ	{	وَحْدَكَ	{	فِي أُمَّةٍ أَنْتَ وَاحِدُهَا
تَخْرُجُ				وَهِيَ تَحْتَ السَّمَوَاتِ
تُقْتَلُ				أَعْضَاؤُكَ
تُبْعَثُ				انْتَثَرَتْ:

فَانْتَبِهْ
وَالْقِرَاءَةُ بُشْرَاكَ

حيث يجرد الشاعر من نفسه آخر يخاطبه وينبئه إلى قيمة فعلي الكتابة والقراءة بدلالتهما على اللغة، وارتباطهما بأمة تجمعها لغة واحدة. ولأن المقطع تطوراً في الرؤية وسقفاً لطرحه الفكري؛ نجده يبدأ بفعل الأمر حاضاً هذا المخاطب المجرد على التنبه واليقظة، مشبعاً حركة الضمير فتنتج الضمة الطويلة (الواو) ليترك لصوته العنان في تنبيه هذا المخاطب المجرد، وتعود جملته: (أنت نسل الكتابة) تؤكد للمخاطب أنه هو المقصود بالخطاب لا غيره لتشعره أكثر وأكثر بأهمية الطرح وضرورة استنفار قواه كلها للتنبه إلى ما سيلقى عليه، فتتشرب روحه نبرة الإشفاق والحدب الكاملين في الإنشاء والخطاب، ومعهما تتشرب قيمة التشبيه المؤكد الذي صاغ خبره في صورة استعارية (نسل الكتابة) تجعل الكتابة عاقلاً يتناسل، ويعرج على أفعال مضارعية تحدد ممارسات لهذا المخاطب: (تقرأ) يرشح المشبه في (نسل الكتابة)، ومثلها (تخرج - تقتل - تبعث) كلها أفعال ترسخ البعد التشخيصي في المشبه به وتشي بضمن سيدفعه لقاء تمسكه بكيئونه (نسل الكتابة)، وهذه الأفعال المضارعية بدلالتها على الحال والاستقبال تعطي نبوءة للمخاطب ستحدث له، في ثقة لا يخامرها شك؛ وهو ما جعلها تخلو من المؤكدات اللفظية لتتنزل هذا المخاطب منزلة خالي الذهن، وكأن الخبر الذي تحمله بداهة من البداهة.

وتأتي الحال (وحدك) التي تمكنا طريقة الكتابة من قراءتها منفردةً مع كل فعل فتكون: تقرأ وحدك في أمة.. / تخرج وحدك في أمة.. / تقتل وحدك في أمة / تبعث وحدك في

أمة.. أو نقرأه حالاً للمخاطب - لحظة حدوث الأفعال كلها- ليؤكد ما سيلقاه المخاطب من عناء انتمائه لنسل الكتابة والتمن الضخم الذي ينبغي عليه دفعة تأكيداً لهذا الانتماء في (أمة) لم تكتسب التعريف إلا من خلاله؛ ومن ثم يكون تكراره لفعل الأمر الذي ابتدأ المقطع به (انتبه) تأكيداً على عظم الثمن واستحقاق الثمرة المرجوة لهذا الثمن الضخم، فيعود إلى نبذة خطاب خالي الذهن (القراءة بشراك) بلا مؤكدات، وهو بالجملة التي تربط الحدث ذاته (القراءة) بأولى مراحل الثمن الفادح والمعاناة التي صاغت النبوءة (تقرأ) في رحلته للمزج بين اللغة والأمة، فلا ترى إحداهما إلا في الأخرى وبها.

(الكتابة): مهارة الإرسال اللغوي، وعنصر الثقافة التحريرية والبقاء والخلود والعلم والإبداع والتدوين؛ هي شق اللغة الأول، وهو الشق الذي لا يكتمل إلا بوجود فعل (القراءة): مهارة الاستقبال وعنصر التواصل والفهم والتذوق... ولتكتمل الدائرة اللغوية بهما لا بد أن تتحقق النبوءة الفاصلة بينهما في المقطع، لتصبح لحظة الاكتمال (القراءة) حاملة لبشرى التحقق والتماهي بين أمته ولغته، وتصبح معها أولى حركات الثمن الفادح في النبوءة (تقرأ) هي أولى خطوات البشرى التي تحمل بداية ما يرجوه هذا المخاطب.

والملاحظ في هذا النوع من الامتداد الذي يحققه الشاعر لتشبيهه أنه يتخطى به حد الترشيح البلاغي من إيراد صفة أو لازم للمشبه به، على أن يحقق نوعاً من التركيب في تشكيل الصورة؛ حيث تتضافر وجوه بلاغية متعددة في المعنى والدلالة والبنية لتحقيق صورته التي يرجوها.

في تجلٍّ آخر للتشبيه يستخدم الشاعر القيمة التي يعطيها مفهوم الإضافة، ويحققها في سياق الجملة؛ فنجد المضاف إليه عوضاً عن الصفة في تحقيق الصورة التشبيهية، فالإضافة من حيث كونها "نسبة تقييدية" على حد تعبير النحاة "تمنع التعميم والإطلاق الشاملين، وتجعل المراد من المضاف محددًا محصورًا في مجال ضيق"^(٨)، لكنها في الشعر تعطي للشاعر الفرصة أن يركب عالمين ويمزجهما ويجعل أحدهما قيداً في الآخر ليخلق من تحديد دلالة تركيب الإضافة خيالاً جديداً يفجر دهشة من الدلالة الناشئة للتركيب، وليس أدل على ما يمكن أن يصنعه تركيب الإضافة في الخيال من التعبير القرآني "جناح الذل"، وعلى هذا الأساس فهي تخصص المضاف وتحدده وتفتح - في الوقت نفسه - باباً من التعبير المجازي قلما ينجح الإطلاق في مواربته.

وبهذا الفهم يرتكن استخدام عفيفي مطر للإضافة في تحقيقها امتداداً لصورة التشبيه، قد يؤازره الوصف كما نجد في:

لَعَلَّكَ نَهْرُ الْبُكَاءِ الْمُجَلْجَلِ

فالمشبه هو ضمير المخاطب (الكاف) المحول عن المبتدأ (أنت)، ويأتي الخبر (نهر) وما أضيف إليه (البكاء)، ووصفه (المجلجل) مشبهاً به في جملة التشبيه، إلا أن تركيب الإضافة في المشبه به يغير من بنيته البلاغية لجعله تشبيهاً كاملاً (نهر البكاء)؛ حيث يشبه البكاء في كثرتة بالنهر الجاري، ويبقى إحياء التشبيه الذي أكدّه الوصف (المجلجل) الذي يزيد من كثرة البكاء وجريانه بأن يجعل صوته هادراً. وعلى هذا النحو نجد أن جملة "علك نهر البكاء المججلجل" ليست تشبيهاً مفرداً؛ بل تدبيجاً لتشبيهين في وقت واحد، إذ يكون المشبه به (نهر البكاء) تشبيهاً آخر في الوقت نفسه.

ويمكن أن نرصد نمطاً آخر أكثر تركيباً في داخل تحقيق الامتداد بالإضافة على النحو الذي يقدمه في قوله:

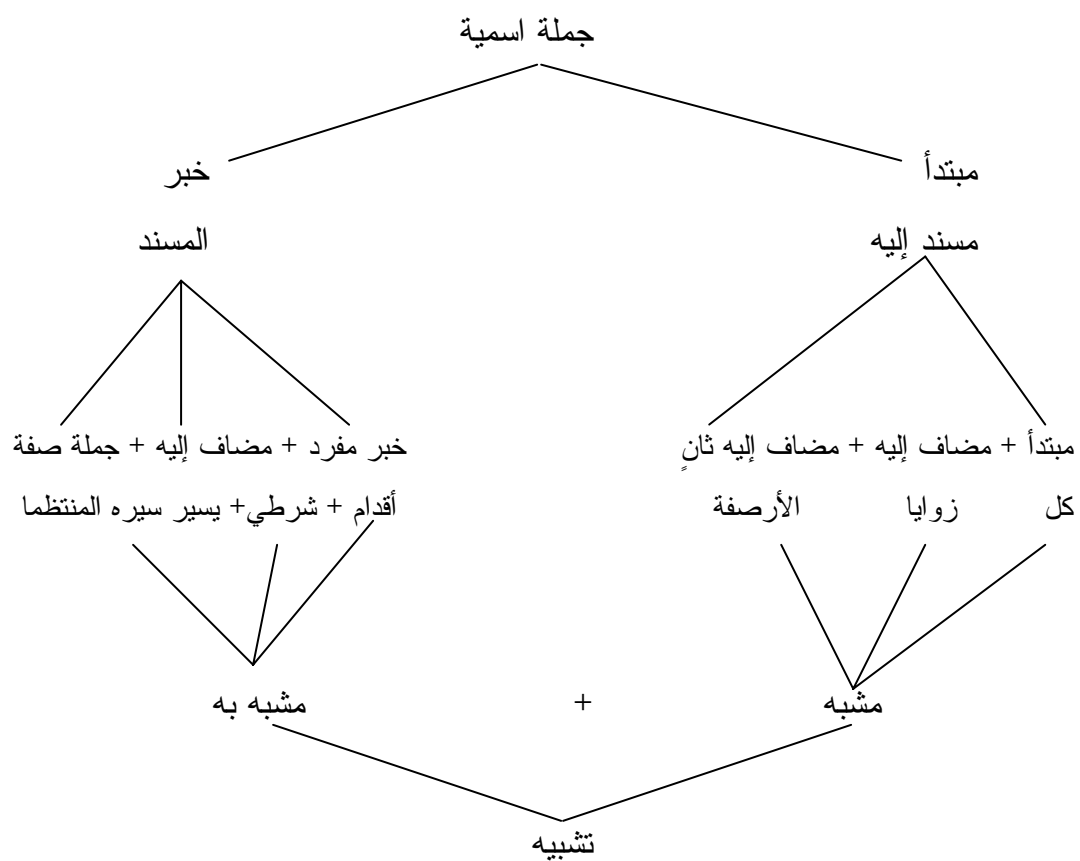
كُلُّ زَوَايَا الْأَرْصَفَةِ

أَقْدَامُ شَرْطِي يَسِيرُ سِيرَهُ الْمُنْتَظَمَا

(١- سهرة الأشباح والنهر يلبس الأفعنة)

حيث يمد ظلال التركيب باستخدام الإضافة إلى المشبه والمشبه به معاً، فيقدم المشبه مركباً في (كل + مضافاً إليه + مضافاً إليه ثان) ليحقق شمولاً لأحاسيس الرعب والخوف والتوجس التي تسيطر على الناس وتجعلها تملأ حياتهم وتفيض منها على الشوارع كلها، ويجعل المشبه به - في تركيب الخبر - كلمة (أقدام) المضافة إلى (شرطي) النكرة الموصوفة بجملة (يسير سيره المنتظما) وهي الجملة التي نجح فعلها المضارع (يسير) في خلق حالة تجدد تناسب الشمول المقدم في المشبه، وتزيد من الإحساس بوطأة السلطة والقهر؛ حيث تأتي كلمة (الشرطي) مجازاً مرسلاً علاقته الجزئية عن أشكال السلطات البوليسية التي تمارس أفعال القهر على البشر ولا يطرف لها جفن، فهي مطمئنة وقريرة العين باستقرار هيكل النظام الظاهري ولا تقيم وزناً لما يعتمل في نفوس من تحكمهم، وهو ما يرسخه الوصف المقدم لطريقة سير الشرطي (المنتظما)، وهو الوصف الذي يقودنا إلى ألا نفهم المعنى المباشر في إحياء هذا التشبيه باستقرار النظام واستتبابه، بل نفهم معنى دلالتة في كيفية أن يصير الاستتباب مبرراً للاستبداد.

ويمكن أن نصف بنية هذه الجملة على النحو التالي:



وعليه؛ فالامتدادان المقدمان للمشبه به الأصلي (أقدام) يحققان الضابط البلاغي في جعل المشبه به صورة منتزعة من عدة صور، وهو ما يتكفل بجعل التشبيه تمثيليًا:



والمعنى الذي يطرحه إحياء التشبيه في جعل الاستتباب مبررًا للاستبداد؛ يسير مع الشاعر في مقطعه كاملاً:

تَخْرُجُ مِنْ دَفَاتِرِ الْأَعْمَالِ وَالْأَقْوَالِ

أَشْبَاحُهَا الْمَرْصُودَةُ

تَرْفَعُ لِي رُعُوسَهَا الْمُجَوَّفَةُ

أُمَارِسُ الدِّفَاعِ وَالْمَوْتِ، تُمَارِسُ الْأَشْيَاءَ

طُقُوسَهَا اللَّيْلِيَّةَ الْمُكْتَفَّةَ:

كُلُّ جِدَارٍ مُعَبَّرٍ، كُلُّ زَوَايَا الْأَرْصَفَةِ

أَقْدَامُ شَرْطِيَّ يَسِيرُ سَيْرَهُ الْمُنتَظِمًا

دُخِيتِي تُصْبِحُ فِي أَصَابِعِي الْمُرْتَجِفَةِ

جُرْحًا وَمُدِيَّةً وَقَلَمًا وَنَارَهَا دَمًا

دُخَانُهَا يُصْبِحُ خِيْمَةً مَعْقُودَةً

يَصْطَفُ فِيهَا الْبَشَرَ الْمُدَجَّجُونَ بِالْعُيُونِ..

فتبرز كلمات ترشح إحياء التشبيه السابق مثل: دفاتر الأعمال والأقوال، والمرصودة، وأصابعي المرتجفة، والبشر المدججون بالعيون، وهي مرادفات تناسب العسس والقهر البوليسي للسلطة الغاشمة.

ولا يكتفي الشاعر بهذه المرادفات في مد إحياء التشبيه؛ بل يقدم تشبيهاً آخر يرسخ هذه الإحياءات:

دُخِيتِي تُصْبِحُ فِي أَصَابِعِي الْمُرْتَجِفَةِ

جُرْحًا وَمُدِيَّةً وَقَلَمًا وَنَارَهَا دَمًا

دُخَانُهَا يُصْبِحُ خِيْمَةً مَعْقُودَةً

يَصْطَفُ فِيهَا الْبَشَرَ الْمُدَجَّجُونَ بِالْعُيُونِ..

(فالدخينة) هي المبتدأ الذي يفتتح الكلام به، ويضيفها إلى ياء المتكلم بما تحمله الإضافة من إحياء بالتخصيص، وهي - أي الدخينة - ما يتحول مع جملة الخبر: (تصبح في أصابعي المرتجفة جرحاً ومذبةً ونارها دماً) إلى تشبيه يتعدد فيه المشبه به ليصبح: جرحاً ومذبةً وقلماً، لكن شبه الجملة الذي يفصل به بين الفعل الناسخ (تصبح) واسمه المستتر (الضمير العائد على المشبه ورابط المبتدأ)، والخبر بمعطوفيه: (جرحاً ومذبةً وقلماً) يبذر بهذا الفصل ضرورة أن ننتبه إلى قيمة التخصيص الواردة مع المبتدأ ومضافه (دخينتي) لتؤكد من أنها دخينته هو وليست دخينة أسطورية؛ وهو ما وفقت شبه الجملة بمجرورها وصفته (في أصابعي المرتجفة) في تأكيده. المؤلف أن يضع الدخينة بين (إصبعين) لا (أصابع) لذا يأتي الجميع هنا (أصابعي) ليؤكد إحياء الرعب الذي يمتلك الشاعر - في المقطع - وهو الرعب الذي يشمل كل أطرافه ولا تتجو منه أصابعه وهو ما يؤكد مرة ثالثة إحياء التشبيه السابق:

كل زوايا الأرصفة

أقدام شرطي يسير سيره المنتظما

ويمد ظلال صورته لتشمل المقطع كله.

أما المشبه به المتعدد الذي تتحول إليه الدخينة: الجرح، والمذبة، والقلم فيجعل التشبيه تشبيه جمع فننظر فيه إلى المشبه الواحد (دخينتي) والمشبه به المتعدد (جرحاً ومذبةً وقلماً)، لتصير الدخينة جرحه، ووسيلة هذا الجرح، ثم أداة تعبير الراوي عن ذاته.

ويأتي حرف العطف الذي يربط تشبيهاً ثانياً (ونارها دماً)؛ ليصنع مع تشبيه الجميع تشبيهاً مفروقاً يتعدد فيه المشبه، والمشبه به، ويجعلنا نقبل في سياقه أن يختتم مقطعه بالتشبيه التالي:

دخانها يصبح خيمة

يصطف فيها البشر المدججون بالعيون

والتشبيهان الأخيران: نارها دماً، ودخانها خيمة، يعتمد الشاعر في صياغتهما على أجزاء مادية من مكونات المشبه الأول (دخينة)؛ فالدخينة يلزمها بعض نار لتنتج دخاناً، والألم (الجرح)، ووسيلته (مذبة) ودليل هذا الألم ومظهره (دم) كلها مشبهات يكتمل أفقها الدلالي مع: البشر مدججون بالعيون، لتربطنا ربطاً أكيداً بإحياء تشبيهه الأول: (كل زوايا الأرصفة...).

في جمل التشبيهات السابقة كان العطف ناقلاً لبنية التشبيه ليصبح تشبيه جمع أو مفروقاً، وليست الحال دائماً على هذا الشكل؛ إذ نجد أن الشاعر - أحياناً - يستخدم العطف على المضاف إلى المشبه به، ليربط بين ضدين، كما في قوله:



جسدك تهليله السموات والأرض وما بينهن لاند بك

(هل الانتظار هو: أنت واحدها..)

وهو الرابط الذي يحقق شمولاً وعموماً في معنى المشبه به، ليناسب ما يراه الشاعر من قداسة في هذا المخاطب الذي يبدو منقذاً لما بين السموات والأرض؛ لذا فخير الجملة ومضاهيه والمعطوف عليه يحققان هذه القيمة للمخاطب؛ إذ يجعل وجوده إلى المتجسد هو السبب وراء تعبير الفرحة التي يراها الشاعر تشمل الكون كله.

والجمع بين المتناقضات والربط بينها يبدو طريقة أثيرة لدى الشاعر لتحقيق امتداد صورته، وذلك من خلال ما يصنعه الجمع بين المتناقضات من مفارقة في بنية التشبيه كما في:

أَكْرَهْنِي الْعَالَمُ أَنْ أَتَجَسَّدَ فِي عَيْنَيْنِ

عَذَّبَنِي أَنْ أَمْلِكَ هَاتَيْنِ الْعَيْنَيْنِ:

عَيْنَايَ السُّودَاوَانِ

فِي لَيْلِ الْقُبُورِ الدَّامِي شُبَاكَانِ

بئرانِ انْسَكَبَتْ فِي أَغْوَارِهِمَا النَّيِّرَانِ

وَتَعَارَكَ صَدْرُ الْأَرْضِ وَنَصْلُ الشَّمْسِ

فالمشبه هو المبتدأ الموصوف: عيناى السوداوان، والمشبه به خبران يقدمهما الشاعر في: (شباكان) خبراً أول، و(بئران) خبراً ثانياً، والشباكان بما يمثلان من فرصة للتطلع نحو السماء يقابلهما البئران بما تمثلان من غوص في الأعماق، وجعل (شباكان) مشبهاً به مع (ليل القبور الدامي). يزيد من حدة المفارقة الناشئة بين العينين بكونهما مصدر الرؤية وتوزعهما بين الشباكين: فرصة الانعتاق والسمو، (والبئران): بكل أغوارهما، وهي المفارقة التي تتأكد مع النيران التي تنسكب في البئرين، وصدر الأرض الذي يتعارك مع نصل الشمس: المفارقة بين علوي وفرصة للانعتاق (شباكان - نصل الشمس)، وأرضي يزيد من القيود والغوص في الأعماق (بئران - صدر الأرض)، عين تنتظر للسماء وتتطلع إليها، وأخرى تشد إلى الأرض وترتبط بها؛ حالة من التشتت قد تبرر مفتتح الصدى (عذبنى)، وهو (أى الصدى) بإيحاء تشتته قد يبرر الإرغام والإكراه اللذين أجبره العالم عليهما (أكرهني العالم..) فنفهم إيحاء التشتت في التشبيه السابق على أنه رد فعل غاضب إزاء إكراه العالم له.

ويبدو أن الجمع بين المتناقضات لتفسير المقصود من المشبه به في جملة التشبيه، والانتكاء على الصوت والصدى أو المشهد والخلفية، أو الجواب والقرار في بنية القصيدة، وما يتوالد عنهما من تناقضات وتفسيرات؛ هو رؤية عامة تنظم قصيدته: (عقم الاخضرار والتجسد)؛ إذ نجد فيها تشبيهاً آخر يسوقه الشاعر على النمط السابق نفسه، وبالعلاقة ذاتها: فثمة قضية في صوت الراوي، ثم تفسير من الصدى بالأدلة على شاغل هذا الراوي، وذلك كما في:

جَسَدَنِي الرَّعْبُ الْأَخْرَسُ فِي قَدَمَيْنِ

(عذبنِي أَن أَمْلِكَ هَاتَيْنِ الْقَدَمَيْنِ:

قَدَمَايَ الضَّامِرَتَانِ

فِي طُرُقِ السَّعْيِ الْبَاطِلِ مَرَكِبَتَانِ:

وَاحِدَةٌ تَصْعَدُ فِي الطُّرُقِ الْجَبَلِيَّةِ

وَالْأُخْرَى تَهْوِي فِي الْقِيْعَانِ)

(عقم الاخضرار والتجسد:

ملاح من الوجه الأمبيذوقليس)

حيث يقدم المشبه مبتدأ موصوفاً: (قدماي الضامرتان)، ويجعل المشبه به خبراً: (مركبتان)، ويوضح مقصوده من إيراد هذا الخبر مشبهاً به، فواحدة - من قدميه - تصعد في الطرق الجبلية، والأخرى تهوي في القيعان، وهما حركتان متضادتان تزيدان من التششت والضياح في الإيحاء الذي ينقله التشبيه، وبخاصة أنه أورد شبه الجملة: (في طرق السعي الباطل) فاصلاً بين المبتدأ وخبره؛ أي: المشبه والمشبه به، ليقرب لنا مفهوم (السعي الباطل) الذي يقصده، فقد تمتلك القوة الكافية لتعافر وسط الصعاب؛ حيث تصعد في الطرق الجبلية، وأخرى ضعيفة ضعف التهاوي.

أما صيغة الفعلين (تصعد)، و(تهوي) فبورودهما في المضارع مع حرف الجر (في) توضيحاً استمرار هذا التششت وملازمته لروحه وخطوات حركته، وهي الملازمة التي تكفل أن يشمل التضاد كل اتجاهاته (من إيحاء الجمع في: الطرق والقيعان)

واحدة تصعد في الطرق الجبلية	}	مشبه + مشبه به + تفسيران
حركتان متضادتان		قدماي الضامرتان + مركبتان
والأخرى تهوي في القيعان		



ربما يكون هذا التشبث والتشظي في السبل المختلفة: من قدرة على المثابرة والجلد في صعود الطرق الجبلية والتهايوي في أعماق القيعان؛ هو مبرر الشاعر لاستخدام الصفة (الضامرتان) مع المبتدأ، فلو كانت قدماء قويتين بما يكفي لحملته وكفلتا له الصعود المستمر، وهو ما يبرر افتتاحية هذا الصدى: (عذبي أن أملك هاتين القدمين)؛ إذ يقدم في هذه الجملة قضية يسوق لنا بالتشبيه الأدلة على صدقها، وتأتي القضية وأدلتها (الصدى) لتكون تعليلاً لصوت الراوي الأصلي بالقصيدة:

جَسَدَنِي الرَّعْبُ الْأَخْرَسُ فِي قَدَمَيْنِ

فنفهم السر وراء حالة الرعب التي تمتلكه في رؤياه في التشبيه الأول، وفي حركته في هذا التشبيه، للدرجة التي تجعله يقدم (الرعب) فاعلاً يصوغه في قدمين يفسر كينونتهما الصدى.

في الأمثلة السابقة نتوقف عند ملاحظة أن الشاعر لم يقدم المشبه جملة.. لقد غيّر في المشبه به ومنحه صفات وإضافات، وعطف عليه، وأحياناً فعلها مع المشبه، لكن توقف الأمر دائماً عند حالة المشبه المفرد، والذي قدم فيه لحظة واحدة ترك لامتدادات المشبه به دورها في تعميق هذه اللحظة، لكننا نجده في المثال التالي يجعل المشبه جملةً يقدم بها حالة كاملة كما في:

أَه يَا لَيْلًا زُجَاجِيَّ الْعُيُونِ
أُطْفِئُ الْآنَ عَيُونََ الْحَرَسِ
عَلَّمَنِي أَهْرَبُ فِي نَعَشِ الْجُنُونِ
هَرَبَ الطَّيْنِ بِجَذْرِ النَّرْجِسِ

(سهرة الأشباح – والنهر يلبس الأقنعة)

فجملة (علني أهرب في نعش الجنون هرب الطين بجذر النرجس) تقدم تشبيهاً يعتمد في صياغته على الجملة الفعلية (أهرب في نعش الجنون) مشبهاً، ومفعولها المطلق بما أضيف إليه (هرب الطين بجذر النرجس) مشبهاً به، وفيه يقدم المفعول المطلق (هرباً) المبين للنوع مضافاً لكلمة (الطين) فاعل فعله؛ من قبيل إضافة المصدر لفاعله، وقدم مكان هذا الهروب بشبه الجملة (بجذر النرجس)، وعلى الرغم من أن المشبه به لا يحقق التوازن المفترض في المستوى النفسي للتشبيه مع المشبه، فعلاقة هربه في نعش الجنون هي علاقة فرار وتخل عن الواقع باختيار ضياع العقل وعدم الفاعلية، أما (هرب الطين بجذر النرجس) فهروب خالق يقدم فيه الطين المنفعة والحياة الكاملة لجذر النرجس، وهي المنفعة المستمرة بلا زمان محدد؛

لذا صاغها بالمصدر لإطلاقها، وبالتالي فطرفا التشبيه غير متوازنين إلا أن الصورة تحتفظ بجديتها وطاقاتها.

حالة أخرى طريفة يقدمها الشاعر فيما يبدو تجلياً أخيراً لتشبيه التمثيل عنده نجده في قوله:

أَشْتَهِيكَ كَمَا قَدْ قَضَى الطَّمِيُّ بِالْعَشَقِ

(امرأة ليس وقتها الآن/ أنت واحدها..)

فنجد المشبه والمشبه به جملتين فعليتين، فهو يشبه حالتها (وهي تشتهيه) بحالة حكم الطمي بالعشق، ولكي نفهم وجه الشبه بين الحالتين وهو مصدر طرافة هذا التشبيه، ونتأمل دوره في الصورة؛ فلا بد من استرجاع بعض القصيدة؛ فثمة حوار بين اثنين، وهي تقول له:

- جَسَدِي يَتَفَرِّطُ دَمْعًا عَلَيْكَ وَيَخْضَرُ

أَنْتَ بِخُضْرَةِ أَعْضَائِي السِّنْبِلَاتِ الْمَلِينَةِ

أَحْمِلْ وَجْهَكَ تَحْتَ قَنَاعِي وَأَرْحَلْ

فَأَصْدَعْ بِحُلْمِكَ.

- هل نحن في آخر الوقت؟

- بل نحن في أوله

- والبريدُ المسافرُ بيني وبينك

هل تحملُ الريحُ أمطاره؟

- أَشْتَهِيكَ كَمَا قَدْ قَضَى الطَّمِيُّ بِالْعَشَقِ

يرسم الشاعر في هذا المشهد الحوارى لحظة فراق بين حبيبين تواصلًا، وأصبح هو بالنسبة لها معنى الحيوية والنضارة في أجزاء جسدها، ومرادفها، وينتقل الأثر إلى روحها التي تنتشر قيمه وعطاياها، لتتصرف في حياتها، وتسلك في تصرفاتها ما يمكن أن نعتبره مسلكه الذي تغلفه بقناعها، وتصبح هي بالنسبة له مفتاح الحلم والحافز الدائم على تحقيق أمله، وعندما يتيقن من وجوب الوداع والنهاية الأليمة؛ تصحح له فهمه، ففراقهما قد تم على صعيد واحد من مستويات هذه العلاقة، وهو الفراق الذي يسمح للعلاقة بأن تنمو على أصعدة أخرى "بل نحن في أوله"، ثم يأتي التشبيه:

أَشْتَهِيكَ كَمَا قَدْ قَضَى الطَّمِيُّ بِالْعَشَقِ



جوابًا للبيب على سؤاله الذي يقرر بُعدهما وفراقهما؛ لتثبت في ذهنه عكس ما طرحه، فحالة اشتهاؤها له (وهي المشبه) مستمرة وأصيلة مهما افترقا؛ لذا استخدمت الفعل المضارع (أشتهيك) بدلالته على الحال والاستقبال عند التعبير عن حالها، وهو ما تؤكد حالة المشبه به: (قد قضى الطمي بالعشق) وهي الجملة التي ساققتها مؤكدة بقدم الفعل الماضي (قضى) للدلالة على نفاذ الأمر وتحقيقه، وهي الحالة التي تناسب كلمات (يخضر - يتفرط - خضرة - السنبلات - المليئة) التي استخدمتها تعبيرًا عن أثره الجسدي الطيب فيها، فالطمي واهب الحياة لكل هذه المرادفات، وارتباطه بها ارتباط مؤبد لا مؤقت؛ لذا فعشق المتحدث للمخاطب - في الحوار - عشق أبدي، واشتهاؤها له اشتهاء فطري لا يحول دونه فراق أو سفر، فهو عشق الحياة ذاته، وهذا وجه طرافة التشبيه هنا.

الهوامش:

- (١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢١.. والتعليق المقصود بعدها صفحة ٢٢/٢٣.
- (٢) سورة هود آية ٤٤/ وورد تعليق عبد القاهر عليها بالدلائل ص ٤٥.
- (٣) القصيدة مخطوطة لم تنشر في كتاب، للاطلاع عليها وعلى تحليل كامل لها باستخدام هذا المنهج يرجى مراجعة:
مجلة ألف: عدد الظاهرة الشعرية: محمد سعد شحاتة، ص ص ١١٠ - ١٢٧، ٢٠٠١م، الجامعة الأمريكية، القاهرة.
- (٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص ١٧٢.
- (٥) الملاحظ أن الشاعر لم يجتز دلالة النتيه إلى بناء موازٍ لأسطورة النتيه ذاتها، فلم يقدمها تناصاً فاعلاً، بل عابراً يعتمد فيه على الشائع والمعروف إلى جوار ما تبذره كلمات التشبيه من إحياء، قد يكون هذا التناص الأولي العابر هو مدخله لما قدمه بعد ذلك في أقنعتة التي ارتداها خلال رحلته الشعرية.
- (٦) النحو الوافي: عباس ٢/٢٩٠، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٤م.
- (٧) بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح: عبد المتعال الصعيدي، ٣/٤٩، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٩، ١٩٩٧م.
- (٨) النحو الوافي: عباس حسن ٣/٤.

الفصل الثاني

الاستعارة

الاستعارة ضربٌ من التشبيه - على حد تعبير عبد القاهر^(١) - حيث يعتمد الشاعر في صياغتها على حذف أحد الركنين: المشبه، أو المشبه به، فتصير "مجازاً قائماً على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة"^(٢)، وهو ما يحدث للاستعارة إيهاماً ومبالغة في أداء المعنى؛ الأمر الذي جعل نقاداً كثيرين يؤكدون على دورها في تشكيل الصورة الشعرية، وهو الدور الذي نستطيع - عن طريقه - أن نرى "الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية،...، والمعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها "قد جسمت حتى رأتها العيون [أو] لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون"^(٣).

ويتشكل دور الاستعارة في تشكيل الصورة عبر المشترك بين المرسل والمستقبل، المبدع والمتلقي، على صعيد مستويات ثلاثة مختلفة للأداء المجازي فيها: خيالياً وحسبياً ونفسياً.

ومحمد عفيفي مطر من الشعراء الذين انتبهوا في أشعارهم لقيمة الاستعارة في تشكيل الصورة وإثراء النص الشعري الذي يقدمه بها، فحفلت أشعاره باستعارات متعددة، بتركيبتها اللغوية المتنوعة التي تعتمد - ضمن ما تعتمد - على ما يصنعه تركيب الإضافة بين المضاف والمضاف إليه في الجملة.

ويرى عبد السلام سلام أن "الاستعارة بالإضافة بعيدة كل البعد عن علاقة التشابه، ولكن هنا نجد أن عفيفي مطر ينفر من الاستعارات التصريحية والمكنية ويلجأ إلى الاستعارة التي تعتمد على الإضافة..^(٤)".

وهو كلام فيه نظر؛ لأننا سنجد احتفاءً مبالغاً فيه من الشاعر باستخدام الاستعارة بنوعيتها: المكنية أو التصريحية في تشكيل صورته الشعرية؛ وهو ما سيوضح عند تحليل نماذج منها. وعلى الرغم من أن كلام عبد السلام سلام السابق يوحي بأن الاستعارة بالإضافة نوع ثالث من أنواع الاستعارة؛ فإنه في تفرقة بين نوعي الاستعارة المكنية، وبالإضافة يخلط خطأً بين نوع الاستعارة من حيث المحذوف في ركنها فتكون إما مكنية أو تصريحية، وهيكل بنيتها اللغوية؛ فيقول: "سنجد أن الأولى [يقصد المكنية] تقترب كثيراً من التشبيه، أما الثانية [يقصد الاستعارة بالإضافة] فإنها تبتعد عنه ابتعاداً تاماً فهي لا تقوم من خلال التشابه بين الطرفين، وإنما تقوم على دمج الطرفين مما ينتج شيئاً جديداً كل الجودة، فالاستعارة

بالإضافة تتيح للشاعر أن يقدم من خلالها عالماً جديداً يصنعه على عينه،...، فهو يقوم بتدمير الدلالة في كل طرف من الطرفين، لخلق من أنقاضهما دلالة جديدة مغايرة^(٥).

وبالإضافة إلى ثبات مفهوم الاستعارة - كما حدده الجرجاني - بأنه "نمط من التشبيه" فقد حدد - أيضاً - أصل الدلالة بين ركنيها "على سبيل الإعارة له"^(٦) لا بتدمير الدلالة - في كل طرف - كما يذهب عبد السلام سلام؛ بل ربما تسرب هذا الخلط إليه من عدم التفرقة بين ما تمنحه الإضافة للمضاف في بنية (المضاف - المضاف إليه)، [ونوع الاستعارة باعتبار المحذوف من ركنيها] باعتبار أن الإضافة هي الشكل اللغوي الذي قد نجد بداخله نوعي الاستعارة: المكنية أو التصريحية.

ونظرة في الأمثلة التي ساقها للتدليل على الاستعارة بالإضافة ومخالفتها لنوع الاستعارة باعتبار المحذوف من ركنيها؛ تؤكد خلطه بين نوع الاستعارة وتركيبها: فالاستعارة مثل (أيدي الرياح) التي يسوقها مثلاً على الاستعارة بالإضافة هي استعارة مكنية، يشبه الشاعر الرياح بعقل له يد، وحذف المشبه به وكنى عنه بشيء من لوازمه (اليَد)، ومثلها (نافورة الجوع) التي تشبه الجوع في كثرته بالماء المتدفق.

بل إنه قد ضرب أمثلة لتشبيهات مؤكدة، لم يحذف من ركنيها شيئاً وأوردها ضمن الاستعارة بالإضافة مثل: معطف الثلج؛ حيث يشبه الشاعر الثلج المنهمر بالمعطف، ويبقى إحياء التشبيه بالكثرة قائماً،... وغيره.

وعندما ننظر في بنية عفيفي مطر للاستعارة، نجد قوله:

يَا زَمَنًا قَدْ مَرَّ عَلَيْنَا.. لَوْ كُنْتَ تَعُودُ
وَتُذِيبُ ثُلُوجًا، وَتُعِيدُ حِكَايَةَ أَهْدَابِ سُودٍ
كُنَّا نَهْوَاهَا، نَنْظُرُ فِيهَا سَحَرَ الْإِنْسَانِ
وَحُلَاوَةَ عَشْقٍ سَكْرَانٍ

(فردوس بائعة المانجو، من مجمرة البدايات)

آثر الباحث في تحليله لهذه الأسطر أن يبدأ بدرس كلمة الاستعارة التصريحية (ثلوجاً)، لأنه سيقدم في نهاية تتبعه لتشكيل الاستعارة ودورها في شعر الشاعر تحليلاً لاستعارة تصريحية أخرى، ل يبدو الفرق جلياً بين مراحل تطور تركيب جملة الاستعارة ودورها في النص الشعري.

فنجد الاستعارة التصريحية في قوله: وتذيب ثلوجاً. وكى نفهم القيمة وراء ورود لفظ المشبه به (ثلوجاً) مفعولاً به في جملة الاستعارة؛ ينبغي علينا النظر في النداء المقدم أول

المقتبس: فالشاعر يتوجه إلى الزمان الخالي الذي جمعهما - هو وحبيبته - معاً ويتمنى عليه العودة، مستخدماً حرف الامتناع: (لو) في تأكيد منه على استحالة عودته، ووعيه التام بهذه الاستحالة، وبالتالي امتناع وقوع الجواب: (كنا نهواها...).

أيقصد الشاعر أن الزمان إذا عاد في هذه اللحظة فسيهواها؟! ويصبح الكلام عن أمنية يرجوها ويطلب تحقيقها، وهو الذي يعي استحالة حدوثها؟! فيصبح وصف حاله هنا وصفاً آنياً؟ أم أن الزمان لو عاد به إلى الماضي لهواها في هذا الماضي؟ ويصبح الكلام حديثاً آنياً عن أمنية قديمة راودته؟!

إن النظر في سياق التركيب قد يحل لنا هذا الإشكال، وذلك إذا فهمنا أن (لو) الشرطية لها نوعان:

أولهما: أن تكون شرطية غير امتناعية، "وتقتضي تعليق أمر على آخر وجوداً أو عدماً في المستقبل، ولا بد لها من جملتين، تربط الثانية منهما بالأولى ارتباط السبب بالمسبب - غالباً - بحيث لا يتحقق في المستقبل معنى الثانية. غير أن معنى الثانية مترتب على معنى الأولى الذي لا يمتنع"^(٧)، والنظر في الضابط المقدم لكون (لو) غير امتناعية، يجعلنا لا نقبله هنا، إذ إن معنى الجملة الأولى (عودة الزمان الذي مر) لا يمكن أن يتحقق، فهو شرط استحالة، وبالتالي لا يقبل هنا كون (لو) غير امتناعية، فينتفي من إشكالية المعنى الاحتمال الأول في أن الشاعر يطلب تحقق هذا مستقبلاً، وبالتالي ينتفي وصف الأنية عن خطابه الشعري هنا.

قد يقال إن (لو) تفيد التمني هنا، وهي لا تكون للتمني إلا إذا كان الأمر المتمنى مستحيلاً^(٨)، وهو ما يتهياً لنا ها هنا، لكننا إذا نظرنا في جملة جوابها (كنا نهواها)، فسنجد فعلها (كنا) ماضياً لا مضارعاً منصوباً بعد فاء السببية^(٩)؛ وهو ما يجعلنا نرفض فهم معنى التمني من استخدام (لو) هنا.

إذن يتبقى لنا آخر نوعي (لو) وهو أن تكون شرطية امتناعية: "وإفادتها امتناع المعنى الشرطي في الزمن الماضي يقتضي أن شرطها لم يقع فيما مضى، ولم يتحقق معناه في الزمن السابق على الكلام، فهي تفيد القطع بأن معناه لم يحصل، كما تفيد أن تعليق الجواب عليه كان في الزمن الماضي أيضاً"^(١٠)، وبالتالي يكون كلام الشاعر هنا حديثاً آنياً عن أمنية قديمة روادته، وتصبح القصيدة نوعاً من الحنين إلى الماضي الذي قد يرادف بكاء الأطلال، ويعزز هذه النظرة أبيات أخرى بالقصيدة:

فردوس!!

لَقَدْ أَوْحَشَنِي وَاللَّهِ نَدَاؤُكَ بَيْنَ الْحَارَاتِ



يا صوتك حين يعودُ إلى أذني!!

ولعل هذا هو ما جعله بخطابه للزمان الخالي الذي جمعهما يؤكد انقضاءه بجملة الصفة: (قد مر) التي تقدم تحققاً تاماً لمرور هذا الزمن بقدر الماضي (مر)، ومنه نفهم أيضاً رغبته في العودة بالزمن للوراء ليذيب هذا الزمان (تَلَوَّجاً): فسوء الفهم أو حواجزه، أو الفراق بينهما هي تلوج وضعها الزمن الذي يتوجه إليه بالنداء طالباً منه أن يذيب هذه التلوج التي حالت بينهما.

وعلى الرغم من المشكل الدلالي الذي أوقعنا فيه التركيب؛ فإن الاستعارة التصريحية المقدمة في لفظ المفعول (تَلَوَّجاً) تعتمد على المعنى المتداول للمشبه به في أن يضيفي جواً إيحائياً على الاستعارة، كما تعتمد على ورود الاستعارة لفظاً واحداً فقط بغير تركيب في البنية أو تعقيدها، وهو ما سيطر على بداياته الشعرية؛ حيث كانت بساطة التركيب هي محور الأداء الشعري، وليس ذلك عيباً على الإطلاق؛ حيث نجد في هذه المرحلة رومانسية شفيفة تعبر عن شاعرية مطبوعة، نتلمس أصداءها القوية في قصائده الأولى، كما في:

ونَامَ الهَمْسُ، ما عادتْ سوى الأفكارِ.

تدبُّ ثَقِيلَةُ الأقدامِ بالأسرارِ

وَألفَى الصمتُ أَفْقَالاً بِثَغْرَيْنَا

فَمَا قُلْنَا.. وَمَا كَانَتْ لَنَا الْقُدْرَةُ!

(قبض الريح، من مجمرة البدايات)

فهذه الغنائية السلسة لا تخفي أن استعارة مكنية مثل: نام الهمس، هي صورة جزئية، يعتمد الشاعر فيها على تشبيه الهمس بالعقل الذي ينام، وحذف المشبه به، ودلل عليه بلازم من لوازمه: الفعل (نام) الذي أسنده إلى المشبه، ليصير فاعلاً له، تاركاً الفرصة للاستخدام النحوي في تحقيق صورة التشخيص المرجوة لهذا المشبه في الاستعارة التي لا نتلمس لها صدى يمدد فيما تلاها من جمل، حتى بعدما وضع الفاصلة (،) تحقيقاً لعدم انتهاء المعنى وتواليه مع جملة الاستعارة التالية: (ما عادت سوى الأفكار تدب ثقلية الأقدام بالأسرار)، ويترك للتدوير^(١١) بين التفعيلتين: (ونام الهمس/س ما عادت) أداء دوره الرابط (موسيقياً بينهما، فإن الصورة لا تزال تعتمد في تركيبها على جملة الفعل والفاعل: نام الهمس) فقط. ونوم الهمس يحمل دلاليًا معنيين: نفهم أولهما إذا عرفنا أن النوم هو مرادف الغياب، فيكون الضد، حضور الصوت الصارخ والضجيج هو المحتمل، ونفهم آخرهما إذا اعتبرنا إحياء الاستعارة (نام الهمس) هو الهدوء والسكون الذي يتخلل لحظات الصفات لدرجة أن يكون الهمس نفسه

غائبًا، ولعل الدلالة الثانية لإحياء الاستعارة هي المقصودة؛ إذ استخدم - في الجملة التي دورها موسيقيًا معها - ما يشي بذلك وعطف عليها ما يؤكد:

فجملة (ما عادت سوى الأفكار - تدب ثقيلة الأقدام بالأسرار) تحمل بداية توكيدًا لقوة حضور هذه الأفكار - من استخدام الاستثناء المفرغ: ما، وسوى - وتبقى جملة: (الأفكار تدب ثقيلة الأقدام) استعارة مكنية، تشبه (الأفكار) بعقل (تدب قدمه)، وهو انتزاع من صفات المشبه به العقل في الاستعارة الأولى (نام الهمس)، وهو ما يمد إحياء السكون والهدوء التامين على اللحظة التي يصفها، للدرجة التي تجعله يسمع وقع الأفكار، بصيغة الجمع، ليدلل على كثرتها، فيصبح الوصف الذي تقدمه لفظة الحال ومضافها (ثقيلة الأقدام) مبررًا من هذه الكثرة، ويؤكد كذلك ثقل حضور هذه الأفكار في لحظة الصفاء السابقة، أما استخدامه شبه الجملة "بالأسرار"، إذ يجعل حرف الباء فيه وسيلة لبيان سبب ثقل القدم، وهو كثرة (الأسرار) بصيغة الجمع؛ فهو الأمر الذي يؤكد قراءة إحياء الصفاء في الاستعارة الأولى.

ومع جملة العطف، يبدأ استعارة جديدة ببنية الفعل والفاعل نفسها، فيجعل الصمت عاقلاً يغلق الأفواه، بالأقفال (الجمع)، وهو ما يؤكد إحياء الصفاء والسكون في الاستعارة الأولى، لتصبح جملته: فما قلنا، نتيجة منطقية لسيطرة جو السكون التام عليهما (بضمير المثنى) نظرًا لما تبرره القصيدة بعد ذلك:

وَنَحْيَا الْحُبَّ... لَوْ كُنَّا مَلَائِكِينَ!

على الدنيا طليقين.

وتركيب جمل الاستعارة - هنا - لا يزال سهلاً بسيطاً يلهث الشاعر فيه وراء الغنائية السلسلة العذبة التي أجبرته أن يكتب جملاً قصاراً تناسب الرشاقة الموسيقية التي قدمها، ولا يعتمد إلا على الإحياء المتداولة للتركيب، ليصنع بها امتدادًا لإحياء الصورة المحورية أو الأصلية.

لكن الأمر لا يسير - دائماً - هكذا، فمع تقدم مسيرته الشعرية، نجده يقدم تنويعات من التركيب بين صورتَي الاستعارة والتشبيه معًا، ويحشد في صورته الأصلية ألفاظاً وترشيحات للمشبه به وتجريدات للمشبه تتكفل بجعل حركة الاستعارة في القصيدة محور الأداء الشعري بها، وذلك كما نجد في قوله:

ظَلَّلْتَنِي مِنْ جَنَاحَيْهَا سَحَابَةٌ

وَصَلَّتَنِي بِالْدَمِ الْهَارِبِ مِنْ شَقِّ لَشِقِّ

وَضَعَّتَنِي فِي الرَّبَابَةِ



وترّا ممتلئ الصوت بكنز الصرخات
فتحت قلبي فأطلقت حمامة

لبست من زغب الصوت تواريح الظمأ
وتواشيح الكأبة

وأنا أنتظر النافذة من فتق السماء
علها تلقى عن الرحل كتابات المطر

ومن الفرع حكايات السيول

(الوشم الأول، والنهر يلبس الأقنعة)

فالاستعارة المكنية التي نجدها في جملته الأولى: (ظللتي من جناحيها سحابة)، يقدم فيها (السحابة) الفاعل النحوي مشبهاً والطائر المكني عنه مشبهاً به يحذفه من الكلام، ويترك لشبه الجملة الفاصل بين فعل الاستعارة: ظللتي، والمشبّه سحابة؛ دوره في أن يقدم لنا لازم المشبه به، لكن الضمير في شبه الجملة: (من جناحيها)، بإبهامه وتركيزه لم يسبقه مرجع يعود عليه، فيظل مثيراً في النفس تطلعات لما يزيل هذا الإبهام، ويبسط لنا الكشف عما يُظلل الشاعر.

إن هذا السطر (ظللتي من جناحيها) يقدمه الشاعر أول سطرٍ في القصيدة، فلن ننظر فيما قبله لنكشف عن مرجع الضمير، فينكشف ما يظل الشاعر بجزء (من) جناحيه، وهي (أي القصيدة) ليست بدورها جزءاً من تشكيل قصائد يربطها الشاعر بعضها ببعض؛ فنبحث عما يفسر مرجع الضمير فيما سبقها؛ إذ إنها القصيدة البائدة لمجموعة قصائد (وشم النهر على خرائط الجسد)، ولذا فلنكتشف مرجع الضمير ونقبله، لا بد أن نعبره إلى الفاعل المؤخر (سحابة) الذي يحدث تأخير مفرقة تخالف توقع القارئ؛ إذ نتوقع أن يكون ما يظل الشاعر طائراً عملاقاً يكفي جزء من جناحيه للقيام بهذا الحدث، لكن الخفاء والغموض - بالمعنى اللغوي للإبهام في الضمير - جزء من تركيبة الاستعارة هنا، وهو ما يجعلنا نقبل تأخير مرجع الضمير هنا على متأخر لفظاً، فتنشأ الحكمة البلاغية من تأخير مرجع الضمير، على حد تعبير النحاة^(١٢).

والشاعر يمد للمشبّه: سحابة؛ ظلاً آخر في استعارة، تخرج من باب: الجمل بعد النكرات، لتصبح جملة: (وصلتني بالدم الهارب من شق لشق) صفة للفاعل (سحابة) تخصصه، وتزيد من امتداد الاستعارة الأولى بتجريد هذا المشبه، فتجعله عاقلاً يهديه ويوصله لبغيته التي يقدمها في شبه الجملة: (بالدم الهارب)، وفيها يمنح مجروره (الدم) استعارة جديدة



بالوصف (الهارب): صيغة اسم الفاعل المتجددة الحدوث، ويبقى معه الإيحاء المتداول لعبارة: هَرَبُ الدَّمِ، بكنائيتها عن الخوف أو الفرع الشديدين ظلًّا لهذا التركيب، ويربط في الوقت نفسه الجملتين:

ظللتنى من جناحيها سحابة

وصلتنى بالدم الهارب من شقٍّ لشقٍّ

ربطاً لغوياً بجعل (هي) ضمير الفاعل المستتر في الجملة الثانية: (وصلتنى) عائداً على فاعل الجملة الأولى المؤخر: (سحابة)، وتقديم الجملة الثانية صفة لهذا الفاعل، كما يربطهما دلاليًّا بتواليهما في الكتابة دون عطف أو رابط آخر، لنقرأهما معاً وكأنهما جملة تقدم معنى واحداً، وهو ما استمر عليه في الجملة الثالثة: (وضعتني في الربابة وترّاً ممتلئ الصوت بكنز الصرخات)؛ إذ يمد ظلال دلالاته إليها، فيقدم بها ترشيحاً للمشبه به العاقل في الجملة الثانية، فيُفَعِّلُ دوره بامتلاكه القدرة على أن (يضع) الشاعر في الربابة.

إن ياء المتكلم التي يقدمها الشاعر في جملة الثلاث ضميراً في محل نصب المفعول به؛ تجعلنا ننظر إلى سلبية (أنا الذات) في مقابل دور هذه السحابة الفاعل؛ فهي في حالات ثلاث مفعولاً يقبل عطاء الفاعل؛ حيث يُظَلِّلُه، ويصله، ويضعه، وهي السلبية التي تمتد عبر المقطع، لنجد أن الحالة الوحيدة التي امتلك فيها الشاعر الفعل وتحول ضمير المفعول إلى ضمير متكلم (أنا) كان لازم المعنى الذي أسنده إلى (أنا) المتكلم هو الفعل (أنتظر) وحجة هذا الانتظار (علها تلقى...) وهو ما يشي أكثر - بالسلبية وانعدام القدرة على الأخذ بزمام مبادرة الفعل. وعلى الرغم من هذه السلبية المقدمة (أنا الذات) في القصيدة، فإن (أنا الشاعر) تحفر مجرىً فاعلاً في امتداد صورها؛ حيث نجد المفردات ذات الانتماء الدلالي تتناثر في المقطع، فمع (السحابة) تتناسب كلمات: الظمأ، والسماء، المطر، والسيول، ومع (الطائر) المشبه به نجد كلمات: جناحيها، وحمامة، وزغب، ومع (الربابة) نجد: الوتر، والصوت، والصرخات، والتواشيح.

أي إن الشاعر يقدم من خلال هذا التركيب استعارة مجردة ومرشحة في آنٍ واحد، لتتضافر مع الحقول الدلالية الثلاثة السابقة، فتضفي امتداداً للاستعارة على المقطع وصورته الشعرية كاملة.

وهو ما حققه الشاعر - بدرجات مختلفة - في قصائد أخرى، كما نجد في:

أَبَسْتَنِي الْقَرْيَ عُرْيَهَا مَعْطَفًا وَأَسَاوَرَ طِينِيَّةً

مِنْ مَجَاعَاتِهَا، وَهَبْتَنِي قُبَيْلَ رَحِيلِي زَوَادَةً مِنْ

مَوَاوِيلِهَا، والبكاءُ بِرَجْلِي خُفَّانِ، أَبْوَابُهَا مَوْعِدٌ
للبكاءِ وأَعْتَابُهَا غُرْبَةٌ تَتَرَجَّلُ فِي وَطَنِ الرُّوحِ،
وَالثَّأْرُ أَحْصَنَةُ حَمَحَمَتٍ تَحْتَ شَمْسِ الشَّرَاسَةِ،
أَلْقَتْ بِفُرْسَانِهَا فِي بَرَارٍ مِنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ،
وَالنَّهْرُ يَغْدُرُ بِالْجَثَثِ الطَّافِيَةِ
وَكُلُّ الْقُرَى انْتَضَرَتْ جَثَثَ الْمَيِّتِينَ بَعِيدًا..
فَهَلْ يَفْتَحُ النَّهْرُ أَبْوَابَهُ فِي سَوَاعِدِهِمْ؟
هَلْ يَجِئُونَ.. هَلْ؟!

(حلم تحت شجرة النهر،

والنهر يلبس الأفعنة)

حيث يبدأ تركيب الاستعارة بالفعل المتعدي لمفعولين، ندهش من جعله ياء المتكلم: ضمير الذات في القصيدة مفعولاً أول، وكأن الشاعر يستمر فيما قدمه - في الاستعارة السابقة - من جعل ذات المتكلم في القصيدة ذاتاً سلبية تتقبل ما يقع عليها ثم يأتي الفاعل: (القرى) جمعاً؛ ليحقق به شمولاً وعموماً يربطان الشاعر بالقرى الكثيرة التي تنام هادئة بجوار النهر، تستمد سبل حياتها منه، ولا تأمن فورة غدره في فيضان قد يطيح بها أو بأبنائها، والتركيب - هنا - بتقديمه (القرى) فاعلاً نحوياً يقوي معنى الإسناد في الاستعارة التي يشبه فيها (القرى) بالعار الذي يلبسه، ويمد ظلال التشبيه في الاستعارة؛ لتجعل (عريها) المفعول الثاني لفعل الجملة المشبه به منتزعا من الحقل الدلالي المضاد للمشبه: فالعري، وعُدْم اللباس مضادان للفعل (ألبس)، وهي المفارقة التي قد تثبت لنا علاقة خاصة تقوم بين ذات المتكلم والقرى، تستند في أساس قيامها ودعامته على مبدأ (الإيثار) الذي يجعل هذه القرى تمنحه ما يستره، حتى لو كان عريها؛ وهو ما يدعم الحال (معطفاً) من جعل هذا العري ساتراً له؛ الأمر الذي يؤكد منشأ المفارقة في انتزاع المشبه به والمشبه من حقلين دلاليين متضادين لا يجتمعان بداهة؛ بل يستدل بوجود أحدهما على غياب الآخر ونفيه.

والشاعر لم يقدم مفعوله الثاني (عريها) مجروراً بمن التبعية مثلاً؛ فلم يقل: ألبستني القرى من عريها معطفاً، كما فعل مع المعطوف التالي، لكنه قدم العري مطلقاً وكاملاً بما يحمله إلى الأذهان من عري مادي، نتيجة الفاقة، أو عري معنوي، يترك للتركيب دوراً في إظهاره.

مع دخول حرف العطف والمعطوف ساحة الرؤية:



(وأساور طينية من مجاعاتها)؛ مد بهما للفعل الأصلي منشئ الاستعارة: (ألبستي) أثراً جديداً؛ حيث يشرك الأساور الطينية فيمد منحة هذه القرى، التي جرى العرف فيها على اعتبار (الأساور) مرادفاً للزينة والبهجة والفرح، ويأتي الوصف (الطينية) كي يقيم علاقة أوثق بين القرى والشاعر:

فالقرى بما عُرفت به - وهي على ضفاف النهر - من أرض طينية تصلح للزراعة، تعتبر الطين أثمن وأعلى ما بها، فهو واهب المعاني الجميلة كلها لأهل هذه القرى، وبالتالي فإن تصنع القرى (أساور طينية) تلبسها للشاعر؛ لهو دليل مودة ومحبة كبيرتين، ربما نفهم وصف (طينية) في إشارة إلى أن هذه القرى لا تمتلك أي شيء آخر تقدمه له، وهو ما يبرز مع شبه الجملة: (من مجاعاتها)؛ ليكون حرف الجر (من) سببياً، وربما نفهم التركيب فهماً آخر إذا اعتبرنا حرف الجر من لبيان الجنس؛ فتصبح الأساور الطينية مصنوعة من جوع القرى، وهو ما يبرز قيمة العلاقة بينهما التي قامت على مبدأ الإيثار في الجملة الأولى.

لم نفهم كلمة: (القرى) المقدمة في الاستعارة السابقة على أنها مجاز مرسل عمن يسكنها، علاقته المحلية؛ إذ إن ورود الجمع بما يقدمه في الأذهان من عموم وشمول هنا؛ ينفي أن نرتكن إلى هذا الفهم.. ربما لو قال (القرية) لتقبلها فهم المجاز المرسل؛ إذ التحديد وارد وضامن لقيام العلاقة بين: (الشاعر)، و(أهل قرية ما)، أما بينه وبين كل أهل القرى حين يكون أساس العلاقة هذا الإيثار؛ فأمر مشكوك فيه بعض الشيء.

والشاعر عندما يقدم الإيثار الشديد الذي تخصه به القرى- في علاقتهما معاً - يعود ويؤكد في جملته:

وهبتي قبيل رحيلي زوادة من مواويلها.

وهو التأكيد الذي يرسم ترشيحاً لظلال الاستعارة الأولى، ويؤكد الدور المانح لهذه القرى بجعل ضميرها المستتر (هي) فاعلاً للفعل (وهب)، ويجعل ياء المتكلم بما تمثله نيابة عن الذات مفعولاً تهبه هذه القرى، كما يستند هذا التأكيد على طقس قروي خالص في تحميل الابن المسافرين (زوادة الطريق والسفر)، لكنها (زوادة) صنعتها له بخصوصيتها التي تصوغ الزاد (من) الموايل، وهي الاستعارة التي نفهم إحياءها في زيادة القيمة المعنوية الرابطة بين الشاعر وتراث القرى؛ فتجعل هذا التراث جزءاً من تكوينه النفسي ومعالماً بناء شخصيته؛ إذ يعتمد فيما يعتمد على الموايل والأغاني الشعبية في التزود لغربته، وهو ما حرصت القرى على أن تزوده به (قبيل رحيله) عنها^(١٣)، ويستمر الشاعر في رسم ملامح هذا الوداع بجملة الحال: (والبكاء برجلي خفان) حيث أطلق مبتدأ جملة الحال (البكاء) بلا تخصيص لمصدره، فلكليهما في الآخر أثر لا ينكر؛ هي في العطايا والإيثار الشديد، وهو في الاعتراف بهذا، لكن

قيمة هذا المبتدأ - في جملة الحال - لا تتوقف عند معنى الإطلاق فقط؛ بل تتعداه إلى شبه الجملة (برجليّ)؛ إذ تنتقل منها إلى الخبر (خفان)، وهو الذي يصنع مع المبتدأ تشبيهاً يبرز لنا كثرة الدمع المنسكب في هذه اللحظة؛ لحظة الوداع والرحيل، وهي اللحظة التي يخرج فيها المودعون للمسافر حتى حدود القرى (أبوابها)؛ فتصبح هذه الأبواب (موعداً) مكانياً للبكاء، ويصبح السفر موعده الزماني، وهو بهذا التركيب يجعل البكاء ذاته عاقلاً ينتظر ويؤاعد.

والقرى تلبسه المعطف، وتزينه بالحلى، وتهبه الزوادة قبيل الرحيل، وتوصله للبواب: حدود السفر وبدايته، وتبكي، ومع البكاء ومغادرة (الأبواب) يترك المسافر (عتبة) القرى ليدخل في سفر وغربة:

أعتابها غربة تترجل في وطن الروح

(أعتابها) (غربة تترجل) (في) (وطن الروح)؟!!

إن مبتدأ الجملة الجمع (أعتابها) بما يصنعه من مناسبة للقرى الكثيرة التي فعلت كل هذا معه.. يشير إلى نوع من الافتقاد الشديد لهذه القرى بما تمثله له من وطن وأمان يجعلان خروجه إلى أعتابها.. أول حدود (غربة تترجل)؛ وهو الخبر الذي يصنع مع المبتدأ تداخلات بين الأمان بمجرد خروجه إلى بداية حدودها، ثم الخبر وصفته: (غربة تترجل).. بما يصنعه من استعارة تجعل (الغربة) فارساً يترجل عن حصانه دليل ثقة كاملة؛ وهو ما يؤكد إحياء الافتقاد الشديد الذي تصنعه الكناية السابقة.. أما حرف الجر (في) فهو مؤكد على استقرار هذه الغربة وامتدادها في (وطن الروح) بمجرد حدوث الفراق.

كي نفهم حالة الحنين الطاغية التي تسيطر على هذه الصورة ينبغي علينا أن ننظر لها في سياقها مع القصيدة الأصلية؛ إذ قدم الشاعر المقطع السابق هامشاً على متن مقطعه التالي:

أنتِ.. هل أنتِ بلادُ الدفءِ والأرضُ قميصٌ فوقَ

أكتافكِ محلولِ العُرى والبحرُ في حقوكِ محرورٌ

رَمَى سِرْوَالَهُ الأخضرَ واستلقى نَعاساً

تحتَ أفيائكِ -

والأرضُ صراخٌ نُثِرَتْ فوقَ مَهَاوِيهِ الْقُرَى^(١٤)

استنبتتْ مِنْ رِكْضِهِ الهالِعِ أسوارَ المدائنِ

فأنا أبحرُ فيها؟

والسطر الذي يقدم له الشاعر هذا الهامش التفسيري يرسم لنا ظلالاً لمحنة القرى التي تنام في مهاوي الأرض ولا يشعر بها أحد، ويكتشف أبنائها الألم والتجاهل الشديدين اللذين

يصيبان القرى عندما يبحرون في أسوار المدائن؛ فيكتشفون فارق الطبيعة الخضراء التي تنبت من العلاقة الوثيقة بهذا النهر الذي ينام تحت أفياء القرى، والشاعر يقدم في الهامش التفسيري ملمحاً لعلاقة هذه القرى بالنهر عند فورته وثورة فيضانه التي لا ترحم القرى وأبناءها بضعفهم حال هذه الغضبة:

والنهر يغدر بالجثث الطافية

وكل القرى انتظرت جثث الميتين بعيداً

فهل يفتح النهر أبوابه في سوادهم

هل يجيئون.. هل؟!!

فالنهر هذا الحبيب الذي ينام تحت أفياء القرى ويمنحها (سرواله الأخضر) ينقلب في الهامش غادراً.. إن المتن يقدم لنا النهر بالتعبير الدارج عنه في القرى (البحر) لكن الهامش، وهو تفسيري لما بالمتن وإضاءة له، يرسم التعبيرات الحقيقية فيصرح بحقيقته:

النهر يغدر بالجثث الطافية

والجملة الاسمية بما تضعه من قيمة للنهر في مبتدئها، وهي القيمة التي تبرز اهتمام الشاعر/ المفسر (لا الراوي) بهذا النهر؛ تقدم في جملة الخبر (يغدر بالجثث الطافية) بعداً استعارياً يمنح تقلبات النهر خيانة غير مبررة أو مغترة؛ من استخدام الفعل (يغدر) الذي يوضح لنا زمنه المضارع أن هذا السلوك هو ديدن النهر في تعامله مع القرى: ينام هادئاً في حضنها وينقلب بلا مبرر عليها؛ وهو الانقلاب الذي لا تفلت منه قرية واحدة.. لذا فالجملة التالية: (كل القرى انتظرت جثث الميتين بعيداً) ترسم بشمول تركيب الإضافة بين (كل القرى) سيرة عامة لهذا النهر مع (القرى) وتوضح أن ثورته الغادرة هذه لا ترحم.

وفي هذه اللحظة نستطيع قراءة المضاف إليه: (القرى) قراءة مجازية، فتصبح مجازاً مرسلًا عن ساكنيها علاقته المحلية؛ إذ أطلق المحل وأراد الحال فيه، وهي القراءة التي ترسخ البعد الاستعاري للنهر وتوطد علاقته بأهل القرى أنفسهم، ومنهم المسافر الذي يروي مرة، ويفسر أخرى، كما تجعلها علاقة شخصية مباشرة بينه وبينهم، فيصبح للفعل (يغدر) دلالة أعمق على الفجيرة التي يسببها النهر بدورته الطبيعية، وتصبح نفياً للتعامل مع ظاهرة الفيضان باعتبارها حدثاً متكرراً وترسيخاً لقيمة الخيانة في طعنة غير منتظرة أو متوقعة من هذا الحبيب الذي ينام بين أعينهم وينمو وسطهم، وينقلب - فجأة - عليهم، ولا يكتفي بإغراق (جثث الميتين)؛ بل يمتد إلى التمثيل بهم عندما يلعب بهم ويحملهم بعيداً عن أهليهم.

ربما تعطي القراءة الواقعية - على ما بها من تضيق لأفق التركيب الدلالي في الصورة - بعض التفسير للإنشاء الوارد في هذا السطر:

فهل يفتح النهر أبوابه في سواعدهم؟

وذلك إذا قرأناها قراءة تاريخية بالنظر في تاريخ كتابتها (١٩٧١/٦/٦)؛ فيصبح الحديث - في العام التالي لإنشاء السد العالي في مصر - حماية لهذه القرى المفجوعة من غدر النهر، وتصبح جملة (يفتح النهر أبوابه) كناية عن استجابة النهر للسواعد في تأطير فورته.. والإضافة التي يقدمها الشاعر لضمير الجمع العاقل (هم) في (سواعدهم) هي المبرر الأول لقراءتنا (كل القرى) مجازاً مرسلاً عن ساكني هذه القرى - في السطر السابق - وهي القراءة التي يؤكدتها تساؤله التالي الذي يختتم به الهامش:

هل يجيئون.. هل؟

من استخدام ضمير الجمع (الواو) متصلاً بالفعل المضارع، ويصبح تكرار الاستفهام إلحاحاً على تحقق هذا الرجاء.

والعلاقة التي قدمها الشاعر في المقطع السابق بين القرى والنهر يمد ظلالها عبر القطع كله بمرادفات الحقلين الدلاليين للكلمتين، فمع القرى نجد: الطين، والخضرة، والموائل. ومع النهر نجد: يبحر، والماء، وطافية، وبتجميع الحقلين الدلاليين معاً - من الهامش والمنتن - نفهم في ظلالهما صورته بالمنتن: (والبحر في حقويك محرور رمى سرواله الأخضر واستلقى نعاساً تحت أفيائك).

إن قصيدتي: (وشم النهر على خرائط الجسد: الوشم الأول)، و(حلم تحت شجرة النهر) مضممتان في ديوانه: "والنهر يلبس القنعة"، وظللتها فترة شعرية واحدة، يتراوح تواريخ كتابتهما بين (١٩٧١/٦/٦) للأولى، و(١٩٧٣/١١/٢٩) للثانية، وفترة العامين هذه لم تقدم لذات المتكلم أي فاعلية أو مبادرة إيجابية تجعل ذات الشاعر تلتف إلى قيمة ورودها شيئاً آخر غير المفعول الذي يقبل ما يفعله الآخرون به (السحابة في الأولى - القرى والنهر في الثانية). لكن الأمر (في تشكيل صورة الاستعارة - لا يسير دائماً على هذا المنوال من التركيب، إذ نجد امتداداً أبسط لظلال صورة الاستعارة يقدمه الشاعر في استعارة مرشحة - من المرحلة ذاتها - في المثال التالي:

أَفْتَحُ الْآنَ زُجَاجَ النَّافِذَةِ

عَلَّنِي أَلْبَسُ مِنْ لَحْمِ الظَّلَامِ

جَسَداً يَسْتَرُ مِنْفَايَ الْمَقَامِ

بين جذر الأرض والزهرة في فرع الغمام

(سهرة الأشباح، والنهر يلبس الأقنعة)

الذي يجعل فيه (الظلام) عاقلاً من لحم ودم، والجسد ثوباً يلبس، وقد نفهم السبب وراء قولنا بتغير بنية تركيب الاستعارة في هذا المقطع عن سابقه؛ إذا نظرنا في تركيب هذه الأسطر؛ حيث اعتمد الشاعر في صياغتها على ما يمنحه الفعل المضارع (أفتح) من فاعلية لأننا الذات في القصيدة التي يتخذ لها من الفاعل ضمير المتكلم المستتر (أنا) رمزاً ودليلاً، ثم يقدم العلة وراء حدوث الفعل بالمفتتح في: (علني ألبس..)، وهي البنية التي تنتظم صوت الصدى في قصائد هذه المرحلة، كما بينا بالمثالين السابقين؛ إذ يُبرز حدثاً ما، ثم يضع تعليقاته أو شروحه المنطقية. والعلة التي يسوقها في حرف الرجاء (علني) ما زالت تحمل ظلاً من فاعلية لذات المتكلم في المقطع؛ إذ إن اسم لعل: ضمير ياء المتكلم المبني محول عن ضمير المتكلم (أنا) قبل دخول لعل الجملة، لكن هذه الفاعلية تقف عند حد الرجاء والأمل في تحقيق هذه الصورة الاستعارية للخبر: ألبس من لحم الظلام.

وفعل جملة الخبر: (ألبس) كان فصلاً في التفرقة بين بنية هذه الاستعارة والاستعارة السابقة: (ألبستني القرى)، إذ صاغة الشاعرة من الماضي (لبس) المتعدي لمفعول واحد جسداً) ولم يلجأ إلى همزة التعدي في (ألبس) التي تتكفل بجعل الفعل متعدياً لأكثر من مفعول واحد، وهو ما يسمح للشاعر إتماماً للبنية النحوية السليمة بأن يمد ظلالاً أرحب لصورته.

أما هنا فالمضارع: (ألبس) بما يمنحه من فاعلية لأننا الذات في القصيدة - يؤكد لها للمرة الثالثة - فهو يكتفي بمفعوله (جسداً) الذي يكون معه ظلال الترشيح للاستعارة المقدمة في شبه الجملة (من لحم الظلام) التي تفصل بينهما، ليبين الشاعر بها نوع هذا الجسد وجنسه، فهو مصنوع من (لحم الظلام) بما تدل عليه (من) من بعضية، ويترك لتركيب الإضافة هنا دوره في خلق الظلال الأسطورية والاستعارية لظلام الصورة الاستعارية في أن يشبه الظلام بالكائن الحي ذي اللحم والعظم، ويحذف المشبه به، ويكني عنه بلازمه (اللحم: المضاف)، والأسطورية في أن يجسد لنا هذا الدليل ويكسبه السمات المادي الملموس، ويأتي المفعول (جسداً) ليمد الظلين معاً: فللاستعارة بأن يقدم لازماً آخر للمشبه به (الكائن المتجسد) يرشحه لنا، ويشبهه بدوره بالثوب الذي يلبس، وللأسطوري في أن يحقق كينونة لهذا الظلام المتجسد الذي يتمنى الشاعر أن يتماهي معه ويتخذ بديلاً عن جسده المتاح له.##

قد نفهم هذا البعد الأسطوري للاستعارة أكثر إذا نظرنا في جملة الصفة التي يقدمها الشاعر للمفعول: يستر منفاي المقام، فتبدو رغبته في التماهي مع هذا الظلام المتجسد مهرباً يستر منفاه، وتعبير الستر بدلالته على الحجب يجعلنا نفهم أن المتكلم بالقصيدة يرغب في ألا



يرى أحد منفاه هذا، لكن زجاج النافذة المفتوح - في أول الصورة - يجعل الجميع يبصرونه، لماذا يرغب في ستر هذا المنفى عن العيون؟! ومن ألجأه إليه؟ وأين يوجد هذا المنفى؟! سنبداً بالإجابة عن آخر هذه التساؤلات الثلاثة التي يثيرها هذا البناء الأسطوري، لأنه المقدم أولاً بالمقطع في السطر الأخير:

بين جذر الأرض والزهرة في فرع الغمام

إن! يقع منفى المتكلم هنا بين (جذر الأرض) و(الزهرة) في (فرع الغمام)! كيف نحصل على خارطة جغرافية لهذا الموقع؟! إنه الوصف الذي يزيد من أسطورية الصورة؛ إذ يجعل مقامه بين (جذر الأرض) بما فيه من استعارة، والزهرة حالة كونهما مستقرين في (فرع الغمام).

لأرض جذر؟! وأى الزهرتين: الكوكب أم النبات؟!

في مشكل دلالي سابق بتشبيهه: (وانتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم)؛ كان المقصود بالتورية فيه هو النبات، وهذا التشبيه مقطع آخر من القصيدة ذاتها؛ فهل نستخدم دلالة هذه التورية هنا أيضاً، فيكون المقصود (بالزهرة) النبات لا الكوكب؟!

لكن القرينة اللفظية التي قدمها الشاعر - هنا - في تركيب الإضافة (جذر الأرض) ترشح لنا حقل النبات، وتقربه على الرغم من وجود كلمة (الغمام) آخر السطر؛ إذ قدم (الجذر)، فقرب لنا الزهرة على أنها نبات، فأصبحت غير مقصودة من التورية، بل الكوكب، على العكس مما قدمه بالتشبيه، فنفهم مقام المنفى فهماً مكانياً (جغرافياً) إذا اعتبرنا (الغمام) مجازاً مرسلًا عن الأفق علاقته الجزئية، يصبح (فرع الغمام)، وهو ما يجمع (الأرض) كوكبا مع (الزهرة)، كوكباً آخر، لكنه يكون مقيماً تبعاً لهذا الفهم خارج حدود الأرض البشرية، وهذا تأكيد لسمت الأسطورية في ظلال الصورة، فكيف نفهم هذا؟!

سنفهم هذا الوجود الخارج عن الأرض البشرية الطبيعية إذا حاولنا أن نجيب عن التساؤل الثاني: من الذي ألجأه إلى هذا المنفى؟

وللإجابة عليه؛ سننظر في صيغة اسم المفعول (المقام) التي أوردها صفة لمنفاه هذا، فاسم المفعول بدلالته على معنى فعل المبني للمجهول لا يقيم وزناً للفاعل، بل للحدث وما وقع عليه، وبالتالي يُستخدم لعلم شديد بالفاعل، أو جهل به، أو عدم رغبة في ذكره، أو لكثرة الفاعل وشيوعه.. ولكي نحدد أيها يقصد بصيغته نكون قد وصلنا إلى ضرورة الإجابة عن السؤال الأول: لماذا يرغب في ستر هذا المنفى عن العيون؟! وهو التساؤل الذي يقودنا

البحث عن إجابته إلى ضرورة قراءة مقطع القصيدة الأصلي الذي جاءت صورة الاستعارة
صدىً له.. يقول الشاعر:

حوائطُ الحواجزِ الوهمية

تحجبُ إيقاعَ الصدى الذي يجيءُ

من صرخةِ القتلى وقعقاتِ العُدّةِ الحربيةِ

وشهقةِ البيوتِ حينما تُخلعُ من جذورها

وَألمِ المغاورِ السفليةِ

حينَ يجيئُها المخاضُ كلَّ ليلةٍ..

نظلُّ في الدائرةِ الشرعيةِ

أفتَحُ الآنَ زجاجَ النافذةِ

علني ألبسُ من لحمِ الظلامِ

جَسَدًا يسترُ منفايَ المُقامِ

بين جذرِ الأرضِ والزهرةِ في فرعِ الغمامِ

وفيه يقدم الشاعر الحواجز التي تُبنى بينه وبين الآخرين من جراء القتل والحروب
والتفنن في أدواتها، وانطماس الهوية (من إichاء شهقة البيوت حينما تخلع من جذورها) بفعل
عامد، وانتشار الفقر والدجل والخرافات (ألم المغاور السفلية)، وتكرار هذه الأحداث؛ حتى
أصبحت - في عرف البشر - برنامجاً ثابتاً كل ليلة، وصارت تعريفاً لمعنى الشرعية
والتواجد بين البشر.. إذاً فزجاج النافذة الذي يفتحه الشاعر - في أول أسطر الاستعارة - يطل
منه على كل هذه المشاهد والخرابات الإنسانية التي تجعل من يتمسك بهويته الحضارية
ويرفض القتل والدمار ويقاوم الجهل والخرافات.. مقيماً في منفى بعيد عن دائرة البشر
الشرعية، وبالتالي نفهم رجاءه في أن يتماهي مع (لحم الظلام) على أنه رغبة حارقة في أن
يصبح واحداً من (الدائرة الشرعية) فينفي (منفاه) (المقام) في الأفق بعيداً عن الأرض.

ولعلنا بذلك نفهم صيغة اسم المفعول (المقام) المقدمة في الوصف، بالنظر إلى الكثرة
الكاثرة لمسببي هذه العزلة؛ الأمر الذي يقودنا إلى أن نفهم كلمتي (الظلام)، (والمنفى) على
الاستعارة التصريحية، ويقودنا إلى الإجابة عن التساؤل الأول.. لماذا يرغب في ستر هذا
المنفى عن العيون؟ لأنه يرى نفسه قد صار وحيداً في جزيرة قيمه؛ صار ضعيفاً تمثل له قيمة
ألمًا يدفع ثمنها (كل ليلة)، فيود أن يحجبها عن العيون التي تعرف نقاط الضعف وتترصدها،



لتؤذي صاحبها وتؤلمه، وهو ما يقودنا مرة أخرى لفهم رغبته في التماهي مع هذا (الظلام) واتخاذَه جسداً يستره.

وعلى الرغم من الثراء الدلالي لتركيب الاستعارة؛ فإن الشاعر قد شكل امتدادها بترشيح واحد فقط، وقدمها في لغة سهلة تخلو من التعقيد التركيبي، وترك لحرف الميم دوره الموسيقي في أن يبرز قافية مضيئة بأسطرها.

وعلى النمط نفسه من سهولة التركيب وغنى المفردات الدلالي؛ يقدم الشاعر الاستعارة الآتية مستعيضاً عن دور الترشيح في تحقيق امتداد صورة الاستعارة بالمقطع، بثناء الرؤية الفلسفية والموقف الفكري، بلا سند موسيقي للقافية في بنية الاستعارة الآتية:

أمارس الدفاع والموت، تمارس الأشياء

طقوسها الليلية المكثفة:

كل جدار معبر، كل زوايا الأرصفة

أقدام شرطي يسير سيره المنتظما

(سهرة الأشباح، والنهر يلبس الأفعنة)

وهي الاستعارة التي درس الباحث جزءاً من تركيبها عند حديثه عن بنية التشبيه؛ حيث انتهى إلى أن الشاعر يرصد فيها ملامح قهر بوليسي لسلطة غاشمة ترى استتباب الأمن مبرراً لحدوث الاستبداد. والشاعر - هنا - ينظم إحياء هذا التشبيه في حبات الاستعارة:

تمارس الأشياء طقوسها الليلية المكثفة

التي تقدم لنا استعارة مكنية تشبه الأشياء بعاقلين يمتلكون طقوساً، خاصة في وقت الليل، وحذف المشبه به وصرح بلازمه: فعل الممارسة.

والفاعلية التي برزت في تقديم كلمة (الأشياء) فاعلاً نحوياً؛ توحى بندية هذه الأشياء له؛ إذ أسند إلى ضمير المتكلم في القصيدة (أنا) الفعل نفسه الذي أسنده للأشياء (تمارس) بالزمن نفسه، وأورد الأشياء في الرتبة النحوية لورود الضمير بالقصيدة (الفاعل)، وهي الندية التي تحمل مفارقة تتضمن نقيضين من جانبه: (الدفاع والموت)، ومن جانب الأشياء: الهجوم عليه وخصومته مرادفاً لوجودها، وهي الثنائية التي تفسر لنا حالتي الشاعر: فمع دفاعه تختصمه الأشياء وتهاجمه، ومع موته تفوز الأشياء في هجومها المكثف، وتحقق وجودها على حسابه الذاتي؛ سعياً منها في تحقيق حياتها بتحقيق جمودها وربما نهايته.

والصورة - هنا - صورة صراع فلسفي يستند الشاعر فيه إلى ثراء الجدل والصراع اللذين يوضح أبعادهما بتركيب الاستعارة؛ وهو ما يثري صورتها ويحقق امتدادها عبر المقطع متواشجة مع تركيب التشبيه الذي تناوله الباحث في موضعه.

وقد وجدنا للاعتماد على صورة الضدين وجدل صراعهما - هنا - مثيلاً موازياً في تركيب التشبيه لدى الشاعر؛ إذ يعتمد على ثراء رؤية الجدل بمفهومه الفلسفي النابع من الفهم المادي لا المثالي للجدل؛ فطرفا الصراع دائماً موجودان، لا يحسم واحد منهما النصر لصالحه على حساب الآخر تماماً؛ بل تظل العلاقة بينهما جذباً وشدّاً، وهو ما أرساه استخدام فعل الاستعارة (تمارس) في الزمن المضارع، وربما تغيرت هذه الرؤية - قليلاً - لتصبح في الاستعارة التالية فهماً مثالياً لكيونة جدل المتناقضات والصراع بينها؛ فوجود طرف وتحققه يعتبر نفيًا تاماً لوجود الآخر وضامناً لتواريه عن الساحة:

هُوَ الْمَاءُ يَشْتَعِلُ الْآنَ فِي النَّهْرِ.. كَيْفَ

النَّجَاءُ لَكُمْ أَيُّهَا السَّابِحُونَ مَعَ الْمَاءِ أَوْ ضِدَّهُ

والمراكبُ تهوى مُفَكَّكَةً (لَيْسَ مِنْ عَاصِمٍ)

والخطى غرقٌ

والمسافةُ بيني وبينَ بلادي وعرشي

دَمٌّ وِتماسيحُ النَّارِ!!

(٢ - فرح بالنار رباعية الفرح)

وهي الاستعارة التي تعتمد على ضمير الشأن أو القصة: هو في مفتتح جملها بكل ما يثيره في النفس من تشوق لتفسيره، وما يبذره في المعنى من غموض تفسره جملة الخبر: الماء يشتعل الآن في النهر، التي يسوق بفعل خبرها (يشتعل) صورة استعارية تجعل الماء الذي لا يشتعل سائلاً أو مادة تقبل الاشتعال، ويصبح الظرف الآن موطئاً لحالة الاستعارة الكلية التي يرتدي فيها الشاعر قناع الراوي، ويشبه لنا حالة الدمار وفقدان الهوية والتغيير الذي يجتاح كل شيء بحالة الماء الذي يشتعل؛ فتصبح الاستعارة أقرب ما تكون للاستعارة التمثيلية التي يسوقها الشاعر لنستحضر في أذهاننا - عند قراءتها - حالة التغير الكاسحة التي تشمل كل شيء، فلا مهرب منها مع التيار ومجاراته، أو الوقوف في وجهه، وتصبح وسائل الإنقاذ المتعارف عليها (المراكب) غير صالحة للنجاة.

والرؤية التي تنتظم هذا المقطع تتجلى في تضمين (ليس من عاصم) في تناسل مع قصة سيدنا نوح عليه السلام؛ ليؤكد حالة الاستعارة التمثيلية التي يريد ضربها بالمقطع.

فالماء الذي خلق منه كل شيء حي قد أغرق في قصة نوح عليه السلام، والماء الذي لا يساعد على الاشتعال في حالة تبدل الهوية هو الذي يشتعل في النهر.

والشاعر يستخدم هذه الرؤية الفكرية مرجعاً لصورته، ويعتمد عليها في تحقيق ما يرجو لاستعارته من امتداد، معتمداً على ألفاظ تجرد المشبه كالنهر والسابحين، ومعه، وضده، والمراكب، والتماسيح.

في أحيان أخرى يستخدم الشاعر صورة الاستعارة في بيان الجو العام المصاحب لقصيدته، فيرسم بها ظلالاً أو خلفية لمشهد القصيدة الكلي، وهو حين يقدم صورة الاستعارة باعتبارها خلفية للوحة قصيدته الكلية؛ يحرص على أن يحشد بها ظلالاً لصور يتراكم بعضها إزاء بعض؛ خفيفة الوقع، لتجمع ظلالها مشهداً طبيعياً يساوي إطار اللوحة التي يضع فيها قصيدته، وذلك كما نجد في هذا المشهد:

كَانَ صَبْحَ الشِّتَاءِ الْمُبَكِّرِ:

يَرْمِي مَنَادِيلَهُ مِنْ رَذَاذٍ خَفِيفٍ

وَرَفْرَفَهُ الْغَيْمِ بَيْنَ الْغُصُونِ النَّوَاعِسِ

كَانَتْ بَقَايَا الْكَرَى

تَحْتَ ذُرُوفٍ مِنَ الْكُحْلِ وَالسَّهَرِ الْمُتَقَتَّرِ تُومَضُ

وَمَضًا يَتَعَتَّعُ مِنْهُ الْخُطَى فَهُوَ سَكْرَانٌ يَقْظَانُ

(فرح بالهواء، رباعية الفرح).

وهو عندما يقدم هذا النمط من استخدام الاستعارة؛ يحرص على ألا تثقل القارئ بتراكمها؛ وإنما تظل شديدة الوقع في نفسه لتنتقل لحظته كما يريد؛ وهو النمط الذي يحرص فيه الشاعر على أن يظل التركيب اللغوي ودلالة الألفاظ هما بطلا المشهد الاستعاري؛ حيث يصف - هنا - بكور يوم شتائي منعش الوقع، فيجعل (صبح الشتاء المبكر) مناط الوصف، مشبهاً يقدم له في فعل جملة الخبر (يرمي) ظلاً استعارياً يجعله عاقلاً يرمي، ثم يرشح المشبه به العاقل في مفعول الاستعارة (مناديله)، لكنها مناديل استعارية تنجح شبه الجملة (من رذاذ خفيف) في أن تضيف لقيمتها الترشيحية بعداً استعارياً جديداً، بأن يورد (من) بدالاتها على الجنس، ويجعل الرذاذ مادة لصنع هذه المناديل. وحتى لا يتقلنا بإحساس الجو البارد في هذا البكور الشتائي؛ يحدد بالوصف (الخفيف) كنه هذا (الرذاذ) الذي ينقل إلينا حساً منعشاً يصنعه هذا الرذاذ.

ومع اكتمال الإحساس الذي تنقله الجملة، يبدأ في رصد بقية تفاصيل هذا الصباح الشتائي بجملته: (رفرقة الغيم بين الغصون النواعس)، والتي يهتم فيها بأن يبرز لنا بقايا الغيم والرياح تحركها، فلا تحجب ضوء شمسٍ قد تظهر في أوانها، وهو التركيب: (رفرقة الغيم) الذي يجعل الغيم نفسه طائرًا يكنى عنه بالمبتدأ ويترك لسياق الإضافة دوره في إسناد لازم المشبه به إلى المضاف إليه (الغيم)، وتأتي شبه الجملة: (بين الغصون النواعس) التي تحدد مكان (رفرقة الغيوم) هذه، لتقدم ترشيحًا للمشبه به المحذوف (الطائر المرفرف)، وتبقى الصفة (النواعس) التي تضيف على هذه الغصون استعارة جديدة تجعلها عيونًا نواعس.. وكل هذه الصور المترابكة (رذاذ خفيف ورفرقة الغيم بين الغصون النواعس)؛ هي مادة صنع مناديل الشتاء.. وعلى الرغم من الكم الكبير الذي تحفل به هذه الأسطر الثلاثة من صورة متداخلة متواشجة؛ فإن أثرها الطازج قد نجح في أن يمد ظلال الاستعارة إلى الصورة كلها دون ثقل نستشعره.

وهو الامتداد الذي يعتمد فيه الشاعر على الموقفين المجازي واللغوي لكي يرسم إطاراً عاماً لمشهد القصيدة..

والواضح أن الاعتماد على ما تمنحه دلالات الألفاظ حين تتضافر مع تشكيلات بلاغية هي سمة مميزة لتشكيل الاستعارة في ديوان: رباعية الفرح؛ إذ نجده يقدم على نمط التركيب نفسه تنويعاً أخرى، تتكاثر فيها الصور المتلاحقة التي لا نشعر لها بثقل في أداء الصورة كما نجد في قوله:

طلقة الماء الزجاجية برصاصتها

الشفافة

سدّدها البحر - بين النوم واليقظة -

فأردتني عشقاً

وغشي عليّ من وهج الظهيرة المبتعدة

(مفتتح أول - فرح بالتراب رباعية الفرح)

وهي الصورة التي تعتمد بداية على ما تمنحه إضافة (الماء) لكلمة (طلقة) المبتدأ من تشكيل استعاريّ يجعل الماء سلاحاً يطلق (طلقاته)، ويقيم بين المضاف والمضاف إليه ما يرسخ تشكيل الاستعارة المكنية من إضافة لازم المشبه به المحذوف للمشبه، ويأتي الوصف (الزجاجية) ليصدمنا في مخالفته للحقيقة الاستعارية للمشبه به؛ إذ إن الطلقة (لازم المشبه به) مصممة معتمدة في الحقيقة، أما الصفة الزجاجية؛ فهي تنقل لنا شفافية الماء المشبه، ويبقى

إيحاء الاستعارة بقوة اندفاع هذا الماء قائماً في جو الاستعارة، وهو الإيحاء الذي يرسخه الشاعر بشبه الجملة الموصوف: (برصاصتها الشفافة) الذي يؤكد على صفاء هذا الماء في اندفاعه وتدفقه؛ وهو ما يمد ظلال الاستعارة بالترشيح (رصاصتها)، وهذا المدخل الاستعاريّ الذي قدمه الشاعر في مبتدأ الجملة بمتعلقاته يمد له ظلالاً ترشح بعده الاستعاري في جملة الخبر: سدها البحر، التي تعتمد على ضمير الغيبة المضاف إليه (ها) في تحقيق الربط اللغوي بين ركني الجملة، وتعتمد على معنى الإسناد فيها لترشيح المشبه به في استعارة المبتدأ، فهو يسند الفعل (سدد)؛ وهو الفعل الذي يناسب الظلال الاستعارية لكلمتي: طلقة ورصاصة إلى البحر؛ حيث أقام بهذا الإسناد استعارة مكنية تجعل البحر عاقلاً يترصد الشعر ويسدد نحوه رصاصاته المائية الشفافة، ليحقق من جراء ذلك هدفه المباشر: (فأردتني عشقاً) بالفعل (أردتني) الذي يرسخ فعل تعمد البحر وترصده للشاعر؛ ليرديه بالعشق، ويأتي في نهاية المقطع شبه الجملة: (من وهج الظهيرة المبتعدة) بوصفه (المبتعدة) الذي يجعل الظهيرة عاقلاً يبتعد من تلقاء نفسه، ليفسر لنا بوروده شبه الجملة (بين النوم واليقظة)، فنفهمه فهمًا زمانياً، ونحول على أساسه مشهد الاستعارة إلى صورة بصرية تجعلنا نرى المتكلم وهو يتأمل اندفاع قطرات الماء على وجهه بعيد الغروب.

لكن المنجز الاستعاري الكامل الذي يحشد فيه الشاعر التجليات السابقة لتحقيق الامتداد: من موقف فكري، أو لغوي، أو مجازي قد حققه الشاعر كاملاً في استعارة فريدة تغلب على التورية الموجودة في كلمة الغزالة: التي قد تكون الحيوان الحقيقي، أو المرأة الجميلة الرشيفة، وذلك في قصيدته "لا الرابية ولا النجم"

لا الرابية ولا النجم

الغزالاتُ للعشيقِ أمْ للردى يتَوَالَدُنْ؟

للصيدِ واحدةٌ:

كَانَتْ الشَّمْسُ قُطْرَةً مَاءٍ يُبَارِحُ

مَكْمَنُهُ الْجَسَدِيُّ، شَمُوسٌ تَحْدَرْنَ فَوْقَ

رَشَاقَتِهَا الْمُسْتَخَفَّةِ بِالصَّحْرَاءِ وَبِالْوَحْشِ

كَانَتْ مَسَافَاتُ رَقَصَتِهَا بَيْنَ عُنْفِ التَّرْقُبِ وَالسَّهْمِ،

بَيْنَ مُلُوكِ الْقَبِيلَةِ وَالْخَنْدَقِ الْمُتَبَاعِدِ،

بَيْنَ الْقُدُورِ وَرَائِحَةِ اللَّحْمِ وَالرَّيْحِ.

للعشيقِ واحدةٌ:



أَرَأَيْتَ التَّفَافَ الْعِبَاءَةَ!!
تَبَغَّ وَجُوعٌ يُصَاوِلُهُ الْكُحْلُ وَاللَّهَبُ الْمَتَوَقَّدُ
تَحْتَ النَّطَاقِينَ يَبْتَدِرَانِ الْقِرَاءَةَ
وَالشَّاعِرُ اقْتَعَدَ الْأَرْضَ وَهِيَ عَلَى
هُودَجٍ خَشْبٍ يَكْشِفُ الشَّمْسَ وَالْمَاءَ عَنْ
بِرْعَمٍ مَوْجَةٍ، وَهِيَ تُنْصِتُ،
تَرْمِي السَّائِرَ وَرَدًّا مِنَ الظِّلِّ وَالنُّورِ فَوْقَ
الْحَوَائِطِ، وَالْأَرْضُ مُشْتَبِكٌ مِنْ غُصُونِ
الدَّوَائِرِ وَالْوَرَقِ الزَّخْرَفِيِّ،
اشْتَبَاكَ مِنَ الشَّجَرِ الْمَتَوَهَّمِ يَسْتَأْذِنُ الطَّيْرَ،
هَرَجُ الْغَزَالَاتِ، أَحْصَنَةُ الرَّجَزِ،
الْعَرِي تَحْتَ السَّمَاءِ الْوَسِيعَةِ
جَمْرٌ وَمَسُّ دَمٍ يَتَخَبَّطُ وَالصَّلِيَانِ حَرِيرٌ مِنَ الْهَذْيَانِ،
تَشْتَقُّ طَمِيَّ التَّذَكُّرِ وَانْدَلَعَتْ تَحْتَ أَجْنَحَةٍ
الْجَنِّ، وَالْجُوعُ كُرْمٌ مِنَ الْقَبْلِ الْعَنِيَّةِ
أَرْضٌ تَفْجُرُ عَنْ شَجَرِ الْإِشْتِهَاءِ،
الْغَزَالَةُ مَدَّتْ لَجْمِيزَةِ الْمُتَقَارِبِ وَالرَّجْفَةِ النَّثْرِ
كَفَّ النَّدَى مَلَمَسَ الطَّلِّ وَالْغَيْمِ
"هَلْ أَنْتَ لِي مِنْ قَدِيمٍ؟"
مَزَازَةٌ فَاكِهَةٌ مِنْ قِطَافِ الْبَوَاكِيرِ،
شُفٌّ، مَنَادِيلٌ تُلُّ،
حَرِيرٌ تَزَالِقُ مِنْ فَوْقِهِ الشَّمْسُ وَالنَّمْنَمَاتُ
وَلَكِنِّي حَجَرٌ شَعْلَةٌ
مِنْ بَرُوجِ الْقَصِيدَةِ يَهْوِي
إِلَى الْمَاءِ.



فجملته الافتتاحية: (الغزالات للعشق أم للردى يتوالدن؟!) التي تخلو من أداة الاستفهام؛ حيث يعتمد على نبر الصوت عند الإلقاء أو استحضر الاستفهام في الذهن عند القراءة لتنعيم التساؤل؛ هي جملة صادمة للمتلقي؛ حيث جعل مفتتح حديثه استفهاماً يثير في الذهن تساؤلات يعتمد الشاعر في إنتاجها على دور المتلقي الإيجابي في أن يجعل الاستفهام وما وراءه حاضراً في ذهنه حال الاستماع أو القراءة؛ وهو التساؤل الذي يكفي تفاعل المتلقي (قارئاً - مستمعاً) معه؛ كي يجعله يلهث في طول القصيدة محاولاً إيجاد مبرر لصدمة الاستفهام التي طرحها الشاعر في افتتاحيته.

إن الاعتماد على الاستفهام بما يطرحه من قلق ودهشة هنا - ينفيان ثوابت اليقين لدى المتلقي - يضعنا حال القراءة على مفتتح تشكل الاستعارة في القصيدة، فالمبتدأ (الغزالات) بكل اهتمام الشاعر به - بجعله فاتحة خطابه - قد أورده الشاعر جمع مؤنث سالم، وهو الجمع الذي يؤكد إحياء التورية في الكلمة المفردة: غزالة، فلو أراد الشاعر الحيوان الحقيقي فقط لصاغه جمع تكسير (غزلان)، ولم يقدم لنا فعل الخبر في نهاية جملة الإنشاء (يتوالدن) متصلاً بنون النسوة التي تشي بعقل تعود عليه.

والقرينة اللفظية لكلمة التورية التي يقدمها الشاعر في شبه الجملة: (للعشق أم للردى)، بما يثيره حرف اللام من تخصيص، ثم ما عطف عليه باستخدام (أم) تقرر ترشيح الدالتين معاً، وتساوي فرصة أن نستحضر الصورتين: الحقيقية للغزاة التي تصاد، والاستعارية للمرأة التي تعشق، وتجعل مبعث الدهشة الحقيقي في الاستفهام هنا (للعشق أم للردى)؛ فهو يتعجب من أن تتولد هذه الغزالات من أجل العشق أو الردى فقط، وينتفي عن الذهن والتفكير أن هذه الغزالات قد تحتاج أن تحيا لنفسها - قليلاً - خارج هذه النظرة التي تشكل مرتكزاً أساسياً في التعامل الذكوري مع هذه الغزالات، وهو ما يؤكد الفعل (يتوالدن) بصيغة مضارعه التي تشي بكون هذه النظرة ديدن التعامل مع هذه (الغزالات).

والشاعر لا يتركنا ننداح وراء التساؤلات التي فجرها شبه الجملة، فيبدأ من البعد الحقيقي للغزاة (المشبه به في الاستعارة التصريحية)، ويفسر لنا مقصوده من شبه الجملة (للصيد):

للصيد واحدة:

كانت الشمس قطرة ماء يبارح

مكمنه الجسدي، شمس تحدرن فوق

رشاقتها المستخفة بالصحراء وبالوحش

كانت مسافات رقصتها بين عنف الترقب والسهم،

بين ملوك القبيلة والخندق المتباعد،

بين القدور ورائحة اللحم والريح.

وقد كفل له شبه الجملة (للصيد) أن يبدأ جملته بالمبتدأ المؤخر النكرة (واحدة)؛ وهو التذكير الذي يضفي شمولاً وعموماً يتناسب مع ما طرحته جملة المفتتح الاستفهامية. والمشهد على قصره يحمل قصة سينمائية كاملة بدأها الشاعر بإدارة عينه اللاقطة في السماء التي تظلل المشهد، ثم انتقل بتركيز عينه (Close up) لينقل لنا بطلته ونهاية دورها في هذا المشهد من القصيدة:

كانت الشمس قطرة ماء يبارح مكمنه الجسدي

وهي جملة التشبيه التي تشي بقدوم اللحظة المرصودة (من إحياء الماضي في كانت)، وتقدم اللحظات الأولى للشروق في تشبيه يعتمد على اسم كان (الشمس) مشبهاً وخبرها (قطرة ماء) مشبهاً به، وهو التشبيه الذي يوحى بصغر حجم الشمس في لحظات شروقها الأولى، ويترك لجملة الصفة (يبارح مكمنه الجسدي) دورها في تحقيق امتداد للمشبه به، ويجعل مفعولها (مكمنه الجسدي) استعارة تصريحية عن السماء التي تبارحها الشمس في أولى خطواتها، وهي الاستعارة التي تجعلنا لا نغفل قيمة التشخيص التي يمنحها للمشبه به (قطرة ماء) بجعله عاقلاً يبارح (مكمنه الجسدي)، وترسم علاقة حية بين السماء التي تحتضن الشمس، فتجعل شروقها أكثر من مجرد عادة طبيعية أو سنة كونية.

الجملة تقدم يوماً واحداً في حياة بطلة المشهد (الغزالة) لم تحفل فيه الطبيعة بما سيقع على هذه البطلة من آلام تنهي حياتها؛ بل استمرت تمارس عاداتها الكونية بكل إنقان وروعة، وهي العادة التي تكررت كثيراً على النوع الذي تنتمي إليه الغزالة؛ لذا تأتي كلمة (شموس) جمعاً في الجملة التالية لتدلل على تكرار وكثرة حدوث هذا المشهد فوق رأس الغزالة الواثقة من شمسها وصحرائها.

والشاعر بجملة: تحدرن فوق رشاقتهن، يمد إحياء التشبيه الأول: الشمس قطرة ماء؛ إذ يجعل الشمس التي تشهد رشاقة هذه الغزالة قطرات تنحدر، ويجعل رشاقة هذه الغزالة منحدرًا مجسمًا تنزلق عليه القطرات، لكن الصفة المقدمة في اسم الفاعل: (المستخفة) لا ترسم بعداً تشخيصياً لهذه الغزالة فقط؛ بل ترسخ لثقتهن في قدراتهن وبيئتهن (الصحراء - الوحش)؛ وهو ما يضع لنهايتها المقدمة مع خاتمة المقطع بعداً وحشياً تتفوق فيه سطوة الإنسان على الوحش الذي يطارد الغزالة؛ لذا عندما ينقل إلينا هذه النهاية مستخدماً (كانت) نجد المفارقة أشد:

كانت مسافات رقصتها بين عنف الترقب والسهم،

بين ملوك القبيلة والخندق المتباعد،

بين القدور ورائحة اللحم والريح.

فاستخدام (كانت) أول المشهد مع الشمس التي تشرق بسمتها الطبيعية؛ يجعلنا ندرك الديمومة وراء هذه المطاردة التي تترصد الغزالة في مشهد الصيد، لتكون نهايتها (بين القدور ورائحة اللحم والريح)، وهي الديمومة التي تلقي بظلالها على البعد الاستعاري للغزالة - في مشهد العشق - وتجعل الصياد البشري أكثر غلظة من الصحراء والوحش على (الغزالة) المقدمة في استعارة تصرّحية عن المرأة الجميلة:

للعشق واحدة:

أرأيت التفاف العباءة؟!

تبغ وجوع يصاوله الكحل والذهب المتوقد

تحت النطاقيين يبتدران القراءة.

وكما قدم مقصوده من مشهد الصيد؛ يبدأ مشهد العشق بشبه الجملة: (للعشق) بكل معاني التخصيص التي يقدمها حرف الجر: اللام، وما يمنحه شبه الجملة الخبر المقدم من إمكانية جعل المبتدأ (واحدة) نكرة تضيي عمومًا وشمولاً يناسبان حالة الاستمرار الواقعة بين (الغزالة) والصياد.

بدأ مشهد الحقيقة في الغزالة بخبر حقيقي: (كانت الشمس قطرة ماء...) أما هنا مع الغزالة الاستعارية فيبدأ بالإنشاء الاستفهامي:

أرأيت التفاف العباءة؟!

مخاطبًا آخر قد يكون صاحبًا حقيقيًا أو متخيلاً أو مجردًا من نفسه، ليحدثه، جريًا على عادة القدماء في استيقاف الصحب وخطابهم، ويقدم لهذا المخاطب السرّ وراء هذه الدهشة التي يشير بها الاستفهام (التفاف العباءة) بما تحمله من كناية عن جمال القد والجسد، وهي ما يوازي الرشاقة المستخفة في الغزالة الحقيقية.

مع بعد الحقيقة؛ كان الجوع دافع الصيد، أما مع بعد الاستعارة فالجوع - أيضًا - دافع صيد من نوع آخر يبرزه استخدام الفعل (صاول: فاعل) بصيغة المشاركة التي توحى بصراع ما بين التبغ والجوع: التبغ بما يدل عليه من معاني الفكر والسهد والتأمل، والجوع بما يحمله من دلالة جنسية وحاجة لإطفائه، يمثل بعد الاستعارة في (الغزالة ملنفة بالعباءة) وسيلته، وهو ما أكدته صفات هذه الغزالة:

الكحل والذهب المتوقد تحت النطاقيين يبتدران القراءة.



من إحياء كلمة (اللهب)، والوصف (المتوقد)، ويأتي شبه الجملة: تحت النطاقين مبرزاً
سترًا يكفي ما يبدو منه لإشعال الجوع عند المتكلم/ الشاعر، فتخرج منه القصائد، وربما كان
حديثه التالي، ووصفه لحالة (الشاعر) بضمير الغيبة استمراراً لحالة التجريد التي بدأها حين
خاطب آخر في (أرأيت):

والشاعر اقتعد الأرض وهي على
هودج خشب يكشف الشمس والماء عن
برعم موجة، وهي تنصت
ترمي الستائر وردًا من الظل والنور فوق
الحوائط، والأرض مشتبك من غصون
الدوائر والورق الزخرفي
اشتباك من الشجر المتوهم يستألف الطير،
هرج الغزالات وأحصنة الرجز،
العري تحت السماء الوسيعة.
جمر ومس دم يتخبط والصليان حرير من الهذيان
تشقق طمي التذكر واندلعت تحت أجنحة
الجن، والجوع كرم من القبل العنابية،
أرض تفجر عن شجر الاشتهااء

في بعد الحقيقة بكلمة التورية (الغزاة) كان طرفا الصراع الغزاة وصياديهما، وفي
الختام نهاية المشهد، أما مع بعد الاستعارة فبطل المشهد الفعل الناتج من التفاف العباءة
والجوع واللهب المتوقد؛ لذا كان اهتمام الشاعر بالأفعال المضارعية (يكشف - ترمي -
يستألف - يتخبط) في بداية المشهد لتنتقل درجاته من اللقاء الأولي مع هذه الغزاة إلى ممارسة
فعل العشق، ويأتي ترتيب جمل هذه الأفعال كاشفاً لحالة العشق هذه، فالشاعر - الذي يتحدث
عنه صاحب قناع الحكي بضمير الغائب - يكشف أولاً وهي تنصت: وهو الفعل الذي تتخطى
هي به حد السلبية إلى التفاعل بالاستماع الواعي لما يكشفه، لتبدأ في اتخاذ سواتر تسترهما
(ترمي الساتر وردًا من الظل والنور فوق الحوائط).

يعتمد الشاعر على ورود الحال في الجملتين ليضيف بها بعداً شعورياً على المشهد
فالحال الأولي: (وهي تنصت) تتخطى بها حد السلب إلى الإيجاب، والأخرى: (وردًا) التي
تأتي حالاً من الستائر وهي ترمي، ترسم ظلالاً رومانسية على مشهد العشق وسواترها التي

تتخذها لهما، وتأتي بقية درجات الحدث مصاغة في جمل اسمية تعتمد على المصدر بما تمنحه للمعنى من استمرار وإطلاق عن قيد الزمان، فنجد (اشتباك - هرج - العرى - مس)، وتأتي بعدها الجملة الماضوية نتيجة ثابتة تتحقق بعد المقدمات السابقة:

تشقق طمي التذكر واندلعت تحت أجنحة

الجن، والجوع كرم من القبل العنابية.

عندما قرأ الباحث كلمة (الجوع) في بداية المشهد بدلالة جنسية ألقت بظلالها على المشهد كله؛ فإنه لم ينأ عن الحقيقة فيها، فهذه الجملة تؤكد قراءة الباحث، وذلك إذا نظرنا فيها إلى الفعل (اندلعت) بكل ما يحمله من نار وتأجج يزيد إبحاؤهما مع شبه الجملة (تحت أجنحة الجن والجوع) التي يجعلها فاصلاً بين الفعل وفاعله (كرم) بما توحى به من تشابك وكثرة مع حرف الجر (من) البيانية التي تجعل هذا الكرم (قبلاً عنابية).

الشاعر يمزج - في هذا المشهد - بين لحظتين: لحظة الحدث نفسه التي تأتي فيها المقدمات المعتادة بنتائج وثيقة يستخدم لتأكيد الماضي (اندلعت)، ولحظة تأمل تجعل كل هذه المقدمات حاملة نتائج تتكرر مع تكرارها:

أرض تفجر عن شجر الاشتها

وهي النتيجة التي صاغها بنكرة (أرض) لتؤدي دورها في عموم النتيجة التي يريدها، والفعل المضارع (تفجر) الذي يناسب هذا العموم، والجمع (شجر الاشتها) الدال على التنوع والكثرة، ثم يقدم النتيجة التي يلهم وراءها:

الغزاة مدت لجميزة المتقارب والرجفة النثر

كف الندى ملمس الطل والغيم

"هل أنت لي من قديم؟!"

وهي النتيجة التي نفهم منها قيمة المرأة ملهمة لأشعاره؛ وهو ما أكدته كلمات: المتقارب، والرجفة النثر، والقصيدة...

لقد تغير ضمير الحكي في القصيدة ثلاث مرات توازي تحولات في الرؤية؛ فأولاً عندما ظهرت الغزاة كان تعبيره: (أرأيت التفاف العباءة؟! تجريداً وخطاباً لآخر هو على الأرجح نفسه، ثم الحديث بضمير الغيبة عن (الشاعر) وهو الحديث الذي وازى القص المشهدي السابق. ولعل الشاعر أراد به أن يتحدث عن لحظة جمعت اثنين: شاعراً ومحبوبته، كان الشاعر فيها إنساناً، لكن استخدام (الشاعر) في مفتتح الحكي يجعلنا نستنفذ أذهاننا لنستحضر الإحساس الزائد الذي يمتلكه هذا الشاعر، ويدفعه لقول الشعر؛ أي يدخل لحظة



المشهد السابق إنساناً وشاعراً معاً، ثم يأتي التحول الأخير لحركة الضمير في القصيدة، وهو المصاحب لختام القصيدة:

ولكنني حجر شعلة

من بروج القصيدة يهوي

إلى الماء

ليصبح الحكي ذاتياً، ويتوعد صاحب القناع والمحكي عنه مع الشاعر، وهو ما يلقي بظلال من الالتفات على تحول الضمائر في رحلتها بالقصيدة.

والشاعر بختام هذا المقطع يقدم صورة مخالفة للبعد الحقيقي مع الغزالة؛ إذ قدمها بين القدور والريح، أما هنا فبعد الاستعارة يجعل الغزالة فاعلة ملهمة في قصائد تفجر طاقاته الشعرية إلى منتهاها.

الهوامش

- (١) الأسرار، ص ٢٠.
- (٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد المجيد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٢٠.
- (٣) الأسرار، ص ٤٣.
- (٤) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، ص ٣٠٧.
- (٥) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، ص ٣٠٧.
- (٦) أسرار البلاغة، ص ٣٠.
- (٧) النحو الوافي، ٣٧١/٤.
- (٨) ينظر/ النحو الوافي، ٣٧٨/٤.
- (٩) السابق، ٢٧٩/٤.
- (١٠) السابق، ٣٦٩/٤.
- (١١) يكتب السطر الأول عَرَضِيًّا كالتالي: وَنَامَ لَ هَمْ/ سُ مَا عَادَتْ/ سَوَ لَا فُكَا
// ٥ / ٥ / ٥ // - ٥ / ٥ // - ٥ / ٥ / ٥
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
(١٢) النحو الوافي، ٢٣٤/١.
- (١٣) وهو ما استخدمه الشاعر في قصيدة: سهرة الأشباح بالديوان نفسه؛ إذ يؤكد زاوية الرؤية هذه؛ حيث يعتبر المواويل هي الميراث الفعلي للحقول والأرض:
أفتح الآن زجاج النافذة
علني أسمع ميراث الحقول
وتواشيع الدخول
ومراسيم انفتاح الشيء للشيء
وأسرار الفطام
فاستخدام كلمة (أسمع) و(تواشيع) مع عبارة (ميراث الحقول) قد يحملنا على فهمها كناية عن هذه المواويل التي تنبت مع الناس في هذه البلاد، وهي ما يعتبره زاده وعلامة رجولته الكاملة، ووعيه بنفسه (أسرار الفطام).



(١٤) تجدر بنا الإشارة إلى أن هذا الاستخدام لكلمة (الغزالة) قد أكدّه الشاعر في موضوع آخر أشدّ تكثيفاً وتداخلاً بين بُعدي الحقيقة والمجاز؛ حيث يستخدم مع البعد الاستعاري مرادفات البعد الحقيقي:

قلت: أتبع رقص الغزالة فهي تغوي في
دمائك لهفة الشعر المزلزل والحنين الصعب
لا تدري أتغويك القنصية؟ أم هي الصياد يرقب
بغثة من غفلة الأس الرحيم فتدريك بما
يشف وتنثني ودماك تشخب

(وقتٌ ما لموتٍ ما/ رباعية الفرّح)

فنجدّه يمزج بين حقيقتها (القنصية - الصياد)، واستعاريتها (رقص - تغوي - تنثني)؛ وهو المزج يجعلنا نعود إلى قصيدته: (لا الرابية ولا النجم) لنتساءل:
الغزالات للعشق أم للردى يتوالدن؟!

الفصل الثالث

الكناية

والمراد بالكناية "أن يريد المتكلم [الشاعر] إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"^(١)، وعلى هذا ترسخ علاقة الاستبدال في الكناية؛ وهي العلاقة التي تسمح لها دائماً أن تكون أبغ من التصريح؛ لأنها تثبت المعنى وتقرر إثباته، لا عن طريق زيادة المعنى، بل عن طريق زيادة إثباته 'فإثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غافلاً"^(٢)

إن علاقة الاستبدال هذه هي التي تجعلنا نقبل بورود معنى المعنى في تعبير الكناية، وذلك إذا اعتبرنا لفظ الكناية ذاته دالاً ذا مدلولين، فسيكون أولهما معناه المباشر، ويكون ثانيهما المعنى الردف لهذا المعنى الصريح؛ وهو المعنى المستتر خلف الجلي، وهو المعنى المتواري دائماً خلف طيات من القول.

وهذه العلاقة هي التي تمنح الفرصة للشاعر في أن يبدع بعلاقته باللغة أنماطاً غير مألوفة من التعامل التشكيلي مع لغته وصوره؛ إذ تسمح له الكناية - إذا أراد - أن يتواري خلف أخرى، أو ملامح شخصية أخرى، فتبرز لدى الشاعر المجيد الفرصة في أن يتناص مع روح أخرى في قصيدته: يرتدي قناعها أو يستدعيها لتتحدث بلسانه، أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنعه.

كما أنها تسمح - دائماً - للشاعر أن يتقي مواطن الزلل، وأن يهرب من كل لوم أو مؤاخذة قد تطلقها عليه صراحته، وبالتالي يبرز بشكل ما قيمة التعبير الكنائي في الصورة الشعرية، إذا تعلق الأمر بموقف أو رؤية حياتية لا يستطيع الشاعر التعبير المباشر عنها؛ لأسباب عدة، وتتيح لشعره الفرصة في أن يخلق جدلاً بين القارئ والنص ذاته؛ إذ تقوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبي الاستقبال إلى إيجابي، ليبدل بدلوه في تشكيل صورة النص التي طرحها عليه الكناية، بما فيها استنفار لمعرفة هذا القارئ اللغوية والبيئية والحياتية أو لقاموس شعري لدى شاعر ما.

وإذا نظرنا في موقف عفيفي مطر من استخدام الكناية في تشكيل الصورة الشعرية: فسندجده - أولاً - غير بعيد عن الرؤية السابقة، وثانياً: نجد أنه قد بدأ بسيطاً بلا تعقيد أو تداخل مع وجوه بلاغية أخرى، ثم مال إلى أن يحشد في تعبيره الكنائي ظلالاً لصور أخرى تجعل موقف المتلقي في تتبعها يتطلب بعض الجهد، حتى ينتهي إلى كشف الدلالة الإيجابية لها



أو معناها، أو أن يكتشف أساس الاستبدال الذي تقوم صورة التعبير الكنائي عليه؛ الأمر الذي يجعلنا نعتبر أن أسلوب الكناية - في شعره - هو وسيلة ملائمة للتعبير عن المعنى؛ لأنه يجعل صورته باستخدام الكناية "أكثر تمكناً على إثارة الانفعالات وقابلية على جعل موقف المتلقي منها ملائماً"^(٣).

ومن هذا المنطلق توافقنا عبارة مثل: (رعوسها المجوفة) في قوله:

تخرج من دفاتر الأعمال والأقوال

أشباحها المرصودة

ترفع لي رعوسها المجوفة

(سهرة الأشباح، والنهر يلبس الأقنعة)

حيث يقدم فيها المفعول به (رعوسها)، ويعتمد على دور الصفة (المجوفة) في أن يشكل به كناية عن صفة هي تفاهة العقول التي تناسب عنوان القصيدة: سهرة الأشباح، وتمثل مع فاعل الجملة المستتر (الضمير "هي" العائد على الأشباح) ظلاً لحالة خواء عقلي تتحكم في مقدرات الناس وأعمالهم، وهي الفكرة ذاتها التي استثمرها في مقطع آخر من القصيدة ذاتها عندما يقول:

أرى عيون الشرطة السريّة

تلمع من وجه إلى وجه

وتسكب الوجوه في الشوارع الخلفية

كل قفا وراءه عينان تخرقان ظلمة النخاع

تسالن عن هواجس الهوية

فهو يعتمد على دور تركيب أسلوب الكناية (كل قفا)، بما يوحيه من شمول وعموم في إضافة (كل) إلى (قفا)، وما يكنى عنه من غفلة للبشر المراقبين في أن يعطي للاستعارة (تسكب الوجوه في الشوارع الخلفية) إيحاءً بكثرة المراقبين الذين يتفنون في تأويل الأفكار ومحاكمة الرعوس، وهو ما أضفاه على التركيب ورود الكناية: (ظلمة النخاع) باعتبارها كناية عن موصوف هو الأفكار التي تدور في داخل الرأس، بأن قدمها مفعولاً به في جملة الصفة: (تخرقان ظلمة النخاع)، وجعل فاعل الجملة (ألف الاثنين) رابطاً للصفة بالموصوف النكرة (عينان) الذي ساقه مجازاً مرسلاً عن (الشرطي السري) علاقته الجزئية.

والواضح أن رصد حالات الخوف من هذه السلطة البوليسية التي تصل إلى حد الجبن هو حجر دائر في مجموعة قصائد "سهرة الأشباح"؛ وهو ما يعيدنا إلى القدرة الهروبية للكناية

التي تعطيها للشاعر في التعبير عن واقع أليم دون تصريح؛ حيث نجده أكثر تركيباً وأشد مفارقة - في أداء المعنى - وذلك في قوله:

كلما فكرتُ في الأرض التي أسكتها الليل الطويلُ
وانقسامي كلما أبصرتُ في الأعين تاريخ الجراح الراحفة
شدني وجهك يا طفلة رُوحِي الواجهفة
شدني - في فمك الضاحك - طعمُ الأرغفة

حيث يطالعنا التركيب بالشرط: (كلما فكرت..) الذي يقرر بداية موقف الشاعر من الظلم الشديد المقدم في إحياء الاستعارة: (الأرض التي أسكتها الليل الطويل)؛ إذ يجعل الأرض عاقلاً يُسَكَّت، والليل مُسَكَّتُهُ، وهي الاستعارة التي نعتبر فيها (الأرض، والليل الطويل) مشبهين، وذلك نظراً لورودهما مفعولاً وفاعلاً للفعل (أسكت)، والإنسان العاقل الذي يُسَكَّت، ويُسَكَّت مشبهاً به، ويمكن أن نتعامل مع (الليل الطويل) المشبه باعتباره كناية عن الظلم الذي طال أمده، فنصبح مدركين لخطورة (سكوت الراصد/ الشاعر) على هذا الظلم، وهو الإدراك الذي يرسخه - عندنا - الشاعر باستخدام العطف:

وانقسامي كلما أبصرت في الأعين تاريخ الجراح الراحفة

ليصبح المعنى (كلما فكرت في انقسامي)، فيزداد إحساسنا بفجاعة ما يواجهه هذا الراصد ويشهده بانقسامه بين سكوت وخنوع أو رغبة في الثورة على هذا الظلم، وتأتي جملة جواب الشرط: (شدني وجهك يا طفلة رُوحِي الواجهفة) بفعل ماضوي (شدني) يُثَبِّتُ انحيازه تجاه مستقرّ ما: الثورة أو الاستسلام، ولا يحل هذه الحيرة في اتخاذ الموقف إلا جملة الكناية المقدمة في آخر المقطع:

شدني - في فمك الضاحك - طعم الأرغفة

التي تعلن بوضوح انحيازه إلى المزيد من الخنوع، وهي ما أتت في كناية عن المفهوم: (أكل العيش بالجبين)؛ ليصبح ضمانه كي لا يُحَارَب في مأكل طفلته هو الخضوع والجبين المستمرين، ويصبح (الولد مبخلة مجبنة محزنة).

قد نفهم هذا الخضوع والحرص على ضمان سبل الحياة: طعم الأرغفة، لمن يتحمل مسئوليتهم: طفلة رُوحِي الواجهفة على أنه نوع من الإيثار الذي يضحي فيه الشاعر بموقفه الشخصي وقناعاته التي تظهر في المقطع السابق، في سبيل قيامه بمسئوليته الشخصية أكثر من فهمنا له على أنه جبن وهروب؛ ليظل حجر الرحي الذي يعاني منه شخصياً هو انقسامه بين المسؤولية الشخصية والقناعات الفكرية التي تجعله يعي تشنّته هذا.

وجملة الكناية التي أحدثت هذه المفارقة في الموقف، وكانت عصب الصورة التي ي طرحها المقطع قد صاغها الشاعر تأكيداً لهذه القناعات بتقديم شبه الجملة: الجار والمجرور (في فمك الضاحك) على الفاعل (طعم الأرغفة) لتظل المفارقة الأساسية في وصف (الضاحك) لغم الصغيرة، فيقدمه الأب على نفسه وقناعاته.

والاهتمام بدور الكناية في رسم الصورة بمقطع كامل كي تصبح هي المحور الأساسي في حركة الأداء الشعري - لدى الشاعر - نجده في مراحل مختلفة من مسيرته الشعرية؛ فعلى الرغم من أن الكنايات السابقة من مرحلة متأخرة نسبياً و"النهر يلبس الأقنعة"؛ فإننا نجد في مراحل شعرية سابقة عليها (كديوان "كتاب الأرض والدم") هذا الاهتمام بدور الكناية في رسم الصورة الشعرية في مقطع كامل أو قصيدة قصيرة كاملة كما في قوله:

العالمُ مترٌ في مترين

والشمس اسودَّت. حطَّت حَجَرًا في العينين

وأنا أصرخُ في جسدي - التابوتُ

وأرى وجهي المربد

ملهوفًا ينشعُ في حجرٍ أسود

وأرى صوتي المرتدَّ

كفناً حول القلب وقيداً في الرُسغين

(من كتاب السجن والمواريث - كتاب الأرض والدم).

فالتشاؤم والألم الشديد وضياح الأمل؛ هي اللزوم الكنائى لهذا المقطع الذي يرسم صورة سجين (ميت) يصبح العالم بالنسبة له: (مترًا في مترين)، في كناية عن صفة هي ضيق المكان الشديد، وتصبح رؤيته السوداء (من إحياء: الشمس اسودت) هي أساس تعبيره وحالته، وتصبح الكناية الجميلة (على مستوى التشكيل الشعري) موحية بالإحساس بأن وحدة هذا السجين هي حدود عالمه:

أرى صوتي المرتد

كفناً حول القلب وقيداً في الرُسغين

وهي الكناية التي تخرج من إهاب تشبيه يجعل صدى الصوت (صوتي المرتد) كفناً وقيداً حول رسغيه.

والكناية السابقة في جملة "العالم متر في مترين" قد نفهمها على أنها كناية عن موصوفات ثلاثة؛ فقد يكون السجن وهو ما عبر عنه بضيق المكان، ونجد بالمقطع ما يؤازر

هذا الفهم: (قيداً في الرسغين)، أو القبر؛ وهو الفهم الذي قد نقبله من عنوان القصيدة "مقبرة الارتحال"، ومن كلمتي: التابوت - كفناً، أو يكون المقطع - كله - كناية عن رغبة الروح الشديدة في الانعتاق من أسر المادة والجسد اللذين يقيدانها؛ وهو ما يميل إليه الباحث.. فيصبح العالم أضيق ما يكون: (متر في مترين)، إذا استسلمت هذه الروح لمتطلبات الجسد التابوت الذي يقيدها، وتصبح لحظة الانعتاق من متطلبات هذا الجسد سموًا عن العالم الضيق ومحاولة للكشف عن آفاق لا تسودُّ بها الشمس.

ما أنجزه الشاعر - في المقطع السابق - يعود ويؤكد عليه في مقطع آخر، أو قصيدة قصيرة أخرى: انتظار؛ حيث ينتظم القصيدة كلها خيط التعبير الكنائي عن الضجر والإحساس الشديد بالإحباط:

أَتَخَشَّبُ فِي مَقْهَى الْعَالَمِ
مُنْتَظِرًا مَنْ يُطْعِمُنِي أَوْ يَسْقِينِي
تَغْرَسُنِي اللَّحْظَةُ بَعْدَ اللَّحْظَةِ فِي خَشْبِ الْكَرْسِيِّ
يَسَاقُطُ فَوْقِي صَوْتِي الْمَتَجَمِّدُ وَذَبَابُ الْأَعْيُنِ
أَضْحَكُ فِي مَقْهَى الْعَالَمِ
مُنْتَظِرًا مَنْ يَهْزِمُنِي أَوْ أَهْزِمُهُ فِي مَعْرَكَةِ النَّرْدِ
مُنْتَظِرًا أَنْ تَرْحَمَنِي الْأَرْقَامُ
مِنْ ذِكْرِ التَّرَكَةِ..

(انتظار، كتاب الأرض والدم).

ولأن حالة الضجر والإحباط في هذا المقطع مستمرة؛ نجد لغته تنقل لنا هذا الاستمرار بافتتاحيتها بالمضارع: (أتخشب)، وجعل اسم الفاعل (منتظرًا) حالاً من الفاعل المستتر في (أتخشب)؛ وهو ما نجح به الشاعر في جعل حالة الانتظار متجددة بتجدد الحدث الأصلي (التخشب في مقهى العالم)، وتستمر لغته في رسم هذا التجدد بأفعال: (يطعمني - يسقيني) لتكتمل بهما دائرة الانتظار في مقهى العالم.

مع السطر الثالث تبدأ لغة الألم والعدم في القفز أماناً؛ فنجد الاستعارة: (تغرسني اللحظة بعد اللحظة في خشب الكرسي) التي تجعل من اللحظة عاقلاً يمارس فعل الغرس على الشاعر، ونأتي شبه الجملة: في خشب الكرسي؛ لتتفي من أذهاننا وهم الخير الذي ننتظره مع الفعل (غرس)، ولتثبت في الذهن حالة التخشب الأولى، وتبقىها بارزة وبازغة للعين، ثم توصل هذه الحالة باستخدام حرف الجر (في).



الاستمرار الذي يطرحه الشاعر لهذه الحالة من الضجر لا يتوقف - هنا - بل يمتد إلى سطور المقطع الأخرى لنجد مع السطر الرابع حالة الضجر قد وصلت إلى قمتها على المستوى النفسي للأداء، وصارت حدود تعامل الشاعر معها غير منتهية؛ لتصبح حالة الاستعارة (صوتي المتجمد) مناسبة لفعله (يساقط) الذي بدأ به الجملة، أما العطف المقدم في (ذباب الأعين) فيضع إحياء الاستعارة بالملل والضجر على طريق خيط الكناية الذي ينتظم المقطع.

والأبيات الأربعة الأولى هي مرادفات حالة التخشب، وهي الحركة الأولى التي تنتظم عقد الكناية، أما الأبيات الباقية (٥ - ٨)؛ فهي الحركة الأخرى التي يكتمل بها للكناية دورها في المقطع، وذلك من خلال المفارقة التي تجعل الشاعر اعتاد على حالة الموت الأولى واستمرأها وتكيف معها فتكون النتيجة مع الحركة الثانية:

أضحك في مقهى العالم

والفارق بين السطر الأول، وهذا السطر هو تغيير كلمة (أتخشب) إلى (أضحك). وعلى الرغم مما قد يوحي به التغيير في هذا السطر من فرح وبهجة تناقضان الحالة الأولى؛ فإن هذا التناقض البادي هو جوهر معنى الكناية، فالشخص الذي يرتدي قناع الحكي هنا يفقد واحدة واحدة أولويات الحس الإنساني، التي تجعله لا يشعر بالكارثة التي يقترفها وهو يسكب ماء وجهه على مقهى العالم، ويكون التعبير التالي لتساقط ذباب الأعين عليه هو الضحك، لتتحول حياته إلى عبث كامل بإحياء الكناية في: (منتظراً من يهزمي أو أهزمه في معركة النرد)؛ وهو العبث الذي يحول توافه الأمور إلى معارك مصيرية.

والنتيجة التي يقدمها في سطره الأخيرين هي الصعود للهاوية الكاملة؛ قد تكون المبرر لحالة الفوضى والعبث التي تنتاب هذا الشخص؛ حيث يتخذ من أفعال التخشب، والانتظار، والتبلة مهرباً ومفرأً من ذكرى التركة التي يحملها على كتفيه أو تحملها له بلده ولحظته التاريخية.

ومن صور ورود الكناية في أعمال الشاعر يبرز تعريضاً في قوله:

لَوْ كُنْتُ شَاعِرًا يَا سَادَتِي الْقُرَاءُ

لَاغْتَسَلْتُ فِي أَحْرَفِي قَوَالِبُ الْأَشْيَاءِ

وَانْفَلَتَتْ يَدِي الْمَخْبِئَةُ

بَيْنَ السُّطُورِ فَجَاءَ لَتَنْقَشَ الْمِيَاهُ بِالْدَّمَاءِ

(لو كنت شاعراً/ ملامح من الوجه الأُمَيِّذِ وقليس)

فالشاعر يقدم كناية يعرّض فيها بالشعراء الذين يرفض أساليب كتاباتهم الشعرية وطرائق رؤاهم الفكرية للعالم من حولهم، فيقدم لهم الفهم المثالي - من وجهة نظر إنسان بسيط - لا يهتم بما ينشغلون به؛ بل يهتم بكيف يكون الشاعرُ شاعرًا، وهو التعريض اللافت والمثير للانتباه - حقًا - فقد نجح الشاعر في أن يصوغ كلماته لتبرز موقفًا لإنسان بسيط؛ حيث استخدم في مفتتح كلامه (لو) حرف الشرط غير الجازم وأداة الامتناع؛ ليعزز للسادة القراء (لا) قراء شعره الذين يخاطبهم؛ بل القراء الذين يتحدث في شعره عنهم ومعهم صاحب ضمير الذات بالقصيدة) يبرز لهم رأيهم فيما يقرأون، ويقرأ معهم من شعر في جملة الجواب (لاغتسلت في أحرفي... بالدماء) أو استحقاق لقب شاعر لمن يكتبه^(٤)، وهو الذي نفهم من وروده في جواب (لو) عدم تحققه وامتناع حدوثه؛ لذا يقدم للشعراء الفهم الذي يطرحه إنسان بسيط، ليقننوا به.

الكنايات السابقة على ما بها من تشكيل يبرز الصورة الشعرية أو الموقف الفكري لدى الشاعر؛ لم تعد مفهوم المقاطع الصغيرة، لكن الباحث يجد كناية فريدة في قصيدة: "مناظر صغيرة من ساحات مدينة ميتة"؛ إذ تسهم قصائدها الأربع القصيرة: المجنون المتجول، والانتحار ثرثرة، والمغنية الشمطاء، وتتويج الشاعر؛ في جعل القصيدة كلها كناية بالإيماء والإشارة؛ حيث تشير - في وضوح تام - إلى حالة قريبة جعلت هذه المدينة ميتة بالفعل. وعلى الرغم من الاستقلال الشكلي للقصائد الأربع القصيرة التي تشكل كلها مفهوم الكناية بالإيماء والإشارة هنا؛ فإن الشاعر يعتمد في داخلها على ما تصنعه الكناية بالرمز والتعريض؛ إذ يشير عن قرب في خفاء لمشهدين تسببا في أن يجعل المدينة ميتة، وبرزا صورتين مختلفتين لهذا الموت في الوقت نفسه.

أول المشهدين والكنايتين في قصيدته: المغنية الشمطاء التي تعتبر كناية بالرمز عن مطربة رسخت حالة موات كاملة في هذه المدينة؛ أنه يشير إليها - خفية - بقوله:

في صوتها ديثاة العجوز

ومدّها للألف المهموز

غباوة تسفح من صدورنا غممة الطبيعة

تمسخ فينا صوتنا المنقوع في الرعب وفي خابية الفجعة

تسوفنا في العرس الغبي

أو تطردنا بصوتها من شارع لشارع بلا انقطاع

حيث يوازى بين حالتين: حالة المغنية الشمطاء التي تستمتع بأن تردد (آه) وتمدها باستمتاع (من الكناية عن صفة: مدها للألف المهموز) دون أن تدرك الأثر السيئ لصوتها؛ إذ يرون صوتها مجرد "غبوة" تخصص بجمال مضارعية: (تسفع - تمسخ - تسوقنا - تطردنا..) التي تعطي إحساس التواصل وعدم الانقطاع في هذه المعاناة.

وحالة الألم التي تشير إلى أن هذه المطربة الدهرية - كناية عن استمرارها عبر عقود مختلفة تقوي صفة العجز أول المقطع - منقطعة عما يحدث لهؤلاء المستمعين من (رعب) ينقع فيه (صوتهم) وهو الرعب المعروف بأل للعهد ولتحديد لحظته التي يقع فيها بموت هذه المدينة؛ وهو التعبير الذي يجعل (الصوت) - بكونه وسيلة صراخ المستمعين وأداة تعبيرهم عن أنفسهم في مقابل صوت هذه المطربة الدهرية المجلجل - طرفاً في استعارة تشبيهية بحبوب جافة تنقع لتطرى أو تنبت، ويجعل هذا الرعب المعروف الماء اللازم لإنبات هذا الصوت ونقعه، وهي الاستعارة التي مد ظلالها بالترشيح في كلمة (خابية) التي يستقر بها ماء الشرب.

أو (فجيعة) يعيشون فيها في مقابل استمتاعها بمد الألف المهموز؛ وهو التركيب الذي نجح به حرف الجر (في) أن يضيف إحساساً بالاستقرار والإحاطة التامين بهما (في الرعب - في خابية الفجيعة).

وآخر المشهدين والكنائتين في قصيدة: تنويع الشاعر، والتي تدور في بعدين تعريضي، وإشاري:

الإشاريّ منهما حينما يومئ عن قرب وفي وضوح لشاعر يصف صورته بقوله:

رأيتُهُ بالشاربِ المهدولِ

ووجهُهُ المُصْفَرُّ والبشائرُ تبيضُ في

مفرِّقه، وصَوْتُهُ الْمُخَنَّثُ المَهْزُولُ

والتعريضيّ منهما عندما يقدم صورة قريبة مما فعله في كناية (لو كنت شاعراً)

السابقة فيقول:

أنا احترقتُ في قصائدي قافيةُ التَّابِينِ

ألطم خدِّيَّ أمامَ هودجِ العُرسِ الذي

يُقامُ حينما تنتحرُ العُروسُ

في تعريض بما يفعله الشاعر المتوج الذي يستشهد به على ساحات المدينة الميتة؛ حيث يوحى لنا بأن ما يشير إليه هو حقيقة واقعة لا مشهداً متخيلاً باستخدام الفعل (رأيت)



ماضيًا للتحقق، وجعل موضع الرؤية - هنا - رؤية عينية، فأتى الفعل متعديًا لمفعول واحد فقط هو ضمير الغيبة المتصل بالفعل (الهاء)، ثم يواصل رسم الأبعاد الحقيقية لهذه الرؤية العينية عن طريق شبه الجملة (بالشارب المهدول)، وما عطف عليه (ووجهه... المهزول)، وذلك بأن جعلهما حالاً من الفعل (رأى)، وجعل صاحب الحال ضمير المفعول (هاء الغيبة) التي تعود على الشاعر المتوج في عنوان القصيدة، والحال بما تبذره من صفات للحظة رؤية هذا الإنسان المشاهد تؤكد ما صنعه حين استخدم الفعل (رأى) للرؤية العينية، وهو بدوره ما يشير إلى أن هذه الرؤية حقيقة لا مجازاً؛ بما يرسخ البعد الإشاري في الكناية؛ حيث يومئ بها عن قرب وفي وضوح إلى صورة معانية، وهو ما أكدته في القصيدة بعد ذلك حين يستخدم الفعل (رأيت) متصلاً بقاء الفاعل، إشارة إلى مسئوليته الشخصية عن الرواية، وجعل القضية التي يتحدث عنها عين يقين لا علمه، فيقول:

رأيتَه تحت تَارجحاتِ الضوءِ والظلالِ

منطفئاً إذا تكلماً

مُشتعللاً إذا تلصَّصَ التساؤلُ الماكرُ عن

حقيقةِ المملكةِ

حيث يقيم فيها موازنة بين حالي الشاعر تحت تارجحات الضوء والظلال، فيكون (منطفئاً) مرة، و(مشتعللاً) أخرى.

واستخدم (منطفئاً) مع (إذا تكلماً) تشي برأيه في هذا الشاعر المتوج الذي ينطفئ بريقه ويخبو إذا استخدم فعل (التكلم) وسيلة - وهو الشاعر - للإبانة والإفصاح، و(مشتعللاً) متوهج البريق إذا سارت الأمور إلى ما لا علاقة له بالشعر:

إذا تلصص التساؤل الماكر عن حقيقة المملكة.

حيث يرسخ البعد التعريضي لكنايته في:

الصمتُ، في أزمنة الحيرة والخناجرِ

وجثةُ القصائدِ القديمةِ

يسحبُها وراءَه من مقعدٍ لمقعدٍ

إذ نجد فيها (جثة القصائد القديمة يسحبها وراءه من مقعد لمقعد)؛ كناية عن إفلاس هذا الشاعر التام، وهو ما يجعله يعيش على اجترار الماضي في قصائده؛ مما يناسب بعد الإشارة في (منطفئاً إذا تكلماً) ويرسخ إشارته.

مع نهاية القصيدة يمزج الشاعر بين البعدين الإشاري والتعريضي في كنياته فيقول:



رأيتُهُ تحتَ تأرجحاتِ الضوءِ والظلالِ
مُطأطئاً يلبسُ تحتَ جلدهِ عباءةَ الطاووسِ
مُستجدياً في زمنِ الفراغِ والطقوسِ
كرامةَ السخرةِ والإهانةِ

فنلمح الظلال الإشارية لفعل عين اليقين: (رأيتُهُ تحت تأرجحات الضوء والظلال)؛ وهو ما يجعلنا ننظر تأرجحات الضوء والظلال هنا - في ختام القصيدة - على اعتبار أنها النور أو الظلام الحقيقيين؛ فيرشحان مفهوم الرؤية العينية التي ترسخ الفهم الإشاري للكناية، أو على اعتبار (تأرجحات الضوء والظلام) كناية عن حالتي الشهرة وخفوتها مع هذا الشاعر، ويمد ظلال التعريضي بالأحوال: (مطأطئاً - مستجدياً)، وهما ما يراهما الراوي منافيين لكيثونة الشاعر الحقيقية؛ إذ يطأطئ رأسه لسلطة تتوجه، وهو الذي يمتلئ كبراً (من إحياء كناية: يلبس تحت جلده عباءة الطاووس)، أو يستجدي (كرامة السخرة والإهانة)، وهما ما يراهما شاعرنا الراصد لهذا الموقف منافيين لكيثونة خُلق (الشاعر) على إطلاقها، فيُعرض بصاحب هذا الموقف.

ربما إذا نظرنا في تاريخ الإصدار الأول لديوان: ملامح من الوجه الأمبيذوقليس (١٩٦٩) الذي تضمن قصيدة: مناظر من ساحات مدينة ميثة؛ لأدركنا أن الشاعر استخدم هذه الكناية بالتعريض في القصيدة ليشير بها في حالة قريبة ومدينة حقيقية تتوافر فيها الحالات الأربع؛ فتجعلها تستحق وصف (الميثة) الذي صدر به رؤيته لهذه المدينة.



الهوامش:

- (١) الدلائل، ص ٦٦.
- (٢) السابق، ص ٧٢.
- (٣) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص ٣٢٩.
- (٤) لعل هذا هو رأي محمد عفيفي مطر الإنسان، والقارئ فيما يقرأ، وهو الرأي الذي لا يعلنه صراحة أبداً ويتهرب من الإجابة عنه إذا سئل عن الشعراء، بدعوى أن رأيه لا يعجب أحداً، ويرجو الباحث ألا يكون متطرفاً في الربط بين صاحب قناع الذات والشاعر في هذه الكناية.

الفصل الرابع

قراءة تطبيقية في قصيدة

كتاب المنفى والمدينة: قصيدة وقراءة

كتاب المنفى والمدينة

قصيدة وقراءة

القصيدة ١٩٦٨

القراءة ١٩٧٥

- ١ -

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة
أرخت يداً صِفراً ووجهاً فارغاً وجديلةً
بالرعب معقودةً

واستسلمت للنوم

في جحر ضبٍّ ملىء بالنخل والأشجار
وتحجرت واستسلمت للنار
فارتدت النار عنها..

لم تطهر وجهها الممسوخ

واستسلمت في النهر للتيار

لا الماء أغرق ما في الصدر من أسرار

ولا ارتمى احمرار الطمي في العينين

من بعد ما اسودتا بالرعب أو بالعار

وبعد ما ابيضتا باليأس والانتظار.

وتكسرت جسراً فجسراً... وارتمت في المحيط

لا الملح جفف ما في ثديها المقطوع

من ذكريات الشفاه

ولا تراقصت الأسماك في الرحم



ولا تفجّر موج البحر في القدم
بشهوة الرقص تحت النهار
حتى تُعيد انفتاح الشفاه والعينين
في الرعد والأمطار.
وجئتها... بين زفير العرس والاحتضار:
وضعتُ كفي على بطنها
فصار حبي لها تعويذة الاختمار
وصار سُخْطِي عليها سفينة مشقوقة
ما بين زيت ونار
وصار صوتي ابتهالاً غاضباً وانتظاراً
لسنبلات الجروح
وصار حبي نزيفاً وحربة تشق لحم الهزيمة
تحفر في قلب التخوم القديمة
قبراً، تشق بطن الرياح..
وضعتُ كفي على ثديها
فناولتني خريطة أبدأ منها الفتوح
وناولتني بيرقاً للموت (أو للقيامة؟)
قبلتها قبله للسرّ، قبلتها للتعارف
مدّت يديها..
وصارت ما بين كفي قوساً عصية
مشدودة..

- ٢ -

الأرضُ مملكتي الضائعةُ
الأرضُ مملكتي المُستعادةُ
الأرضُ ضلّةُ رُوحِي وعصيانها
الأرضُ سجادةُ للعبادة.



الأرضُ مملكتي.. كنتُ في

طينةِ الأمرِ بينِ المياهِ وبينَ

الظلامِ الإلهيِ مضطجعا

أَتَنْظُرُ صلصلةَ الجرسِ -

رشحَ الجبينِ

وبينَ الرؤى والنعاسِ

تُخَايِلُنِي امرأةٌ وتُكاشِفُنِي

في فضاءِ التذكَرِ

كانَ العُقَابُ الإلهي

يرفعُ أجنحةَ الضوءِ من

آخرِ الغمرِ شيئا فشيئا

فأغْتَصَبُ الماءَ والطينَ..

وامرأتي تتكشفُ تحتَ

فضاءِ التذكَرِ..

وقتُ النبوةِ يفتحُ أوراقه، يستديرُ

على أولِ الليلِ والخلقُ يصعدُ تحتَ

جناحِ العُقَابِ الإلهي..

تأمرُني امرأتي بالزيارة.. والسيدُ

المستقرُّ على نخلةِ الشمسِ يفتحُ

كفيه لي: يَا هَلَا..

الأرضُ مملكتي والمفاتيحُ مكتوبةٌ

(كنتُ بينَ الرؤى والنُّعاسِ)

يُورِخُ لي شجرٌ وغيومٌ هي الخطواتُ

المليئةُ بالماءِ، مملكتي الأرضُ

سجادةٌ وخيولٌ مِنَ الحُلمِ ترعى..



أراك يا نسرًا من الذهب
تحوّم فوق الرأس
تشير لي، والأرض غابات
وأبنية من الحطب
والنار بين الضلوع..

- ٤ -

فلتقفي.. يا ساعة رملية
حتى أرى آخر الأرض الشمالية
حتى أجوس خلال الشرق والغرب
والأرض الجنوبية
ولتقفي.. حتى تصير الثواني
فراشة حية
حتى إذا ما الموت لأقاني
كوني لجسمي تابوتًا وقرية..

- ٥ -

لا الأرض أرضي ولا الأيام أيامي
يا جسمي الظامي
اشرب دماءك واحفر قبرك الدامي
في الريح، واجعل ظلك الممدود
طريدة، والشعر أشراكًا وأنشودة
وارحل لتفتح بابك الموعود
واحمل حصاد الدهر
بعثره وابدأ من ظلام الغمر
تكوير الأرض. خذها طينة من وجهك الأسمر
وابدأ تقاويمها من سيفك الأخضر..
يا جسمي الظامي



كن غيمة.. واسقط على أرض..

-٦-

البلاد البعيدة تفتح أبراجها،
وترش شوارعها عطشاً موسمياً
وتلبس جدرانها موعداً أجلاً
يتفتح تحت الأزاميل والنقش
نمنمة ورسوماً ملونة بدم
الأضحيات.

السواقى تشد ربابتها وتراً وتراً
يتكسر وجهي ولائم في الحلم..
رائحتي لليتامى أب غائب يتأهب
فوق الخيول العسيرة
يحمل من كل شيء سلالاً
منقلة بالهدايا والبسة العيد،
في خطواتي فطائر محشوة بزواج
الأميرات والليل والكائنات الأليفة
كل البلاد البعيدة لما تزال
في انتظاري

أنا وهج النار، سر الحرائق في
زيتها.. كلما بدل الليل موسمه
وارتغت في الأباريق دمدمة
العطش الحجري وصلصل
خوف الإنابيع تحت خيول
البرابرة.. انكسرت طينة الذاكرة
وفتح فيهما النوافذ للنار
والغيم كسرت وجهي مرايا
نعاس على أول الحلم،
فانفتح النهـر،
وجهي الجزيرة في النهر يلتم

كل البلاد الغريبة
لما تزل في انتظاري
في الزيت تقدح ناري
وفي الليالي الرهيبة
عيناى للطير عش
وللسفين منارة
وللعذارى قوارير عطر
وللفطيم فطيرة
ولليتامى أب غائب
وللقلوب الكسيرة
تواصلات، وشمس
مخبوءة لا تراها
إلا العيون الضريرة

كل البلاد الغريبة
لما تزل في انتظاري
والأرض مفتاح داري

من حولها الطمي، تسكن في
عشبتها أمم من شظايا المحار
المفضض والسّمك المتوهج
بالزرقّة - الخضرة - الأعين الذهبية
والطحلب المتكسر في خطوة النهر
دار تدوم ففي القِـداع
أكتب ألوية ومفاتيح للأرض
والأرض لما تزل في انتظاري

-٧-

هذا - أنا..

أبدأ رسم الطقوس

دمي على جبهتي،

عيناى رمح مغمس في الشـموس

وفي ضلوعي جعبة للسهم

والأرض من تحتي حصان شـموس

والبرق خبز شعائري،

والأفق طير الغمام

وسكتي حلم طائف بالرءوس

فأبدأ - معي - يا أيها الشعب - رسم الطقوس..

-٨-

الليل مركبة الأبنوس

على اليم،

أشـرعة النخل منقوشة

بمناديل من ظل البرق،

لي امرأة وسرير المسافة

بين الينابيع،

أعرف أن الأرض والمملكة

التي سوف تجيء

لما تزل في شجر الظلام

تفاحة معلقة.

أعرف أنها بوابة مؤصدة

بعيدة



لكنني أشمها في برعم

أقوذهما في المطر البريء

أسمعها تضحك في اصطدام

السيف بالهواء

أنظرها تطلق من أبراجها

المديدة

عصفورة الصرخة

والقصيدة الممزقة

وتستغيث..

آه يا مدينتي البعيدة

أنا أشير بالسيف إليك

فاصمدي وانتظري

الفتح قادم إليك في خميسه

فتوجي رجاله بالمطر..

لي امرأة فوق أطباقها ثمر يتكسر:

تفاحنة العهد والاتكشاف

الفجائي، خبز الشعير المغمس

بالصحو

لي امرأة..

زمني درج تتهدى

عليه إلى أول النهـر،

قلبي مخاضتها المطمئنة

عشباً وحصباء بين الفراتين

والنيل

والليل مركبة الأبنوس على اليم

أهبط

ها أنت مثقلة

بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج، بيت الحياة

وعشاقك ازدحموا تحت جلدي

ومثقلة أنت:

زينتك القمر الذهبي،

شظايا العروش الملمها من

نقوش الخرائب،

وكر العقاب الإلهي أنقشه بين

نهديك..

أهبط..

في ضفتين من الحلم ينشق لي

أفق وسهيل يطول ويتـرك

شارته في المياه العميقة..

رجرجة الماء مكتوبة

والمياه القراءة

دائرة الرمل تكتب فيها الرياح
نبوءتها وتخطط طوال العهد:
زمن ملكي يجيء
آخر يخضر من مائه
وتدد الخيمة،
الرمل فاتحة للقراءة.
والصحو يفتح قبته لسهيل،
القبلة تشعل نيرانها، الوحش
ملتحم الحداقات، وهممة تتقاطر،
أرغفة العهد بينكمو تتكسر.
أبراجك انعقدت والقباب تفتح
صيف من العشب أخضر،
ماء الينابيع أخضر،
أشهد أسماء شعب عصي الولادة
فجر الشوارع والمدن البدوية يفتح
ساحاته، امرأتي في الهوادج
مرفوعة، الصعاليك من أصدقائي
يقيمون طقس القصيدة والإرث..
انتظري أيتها المدن البدوية
وانفتحي للصعاليك والشمس
هذي هي الشمس مخبوءة..
زمني أفق يتقوس بين الفراتين
والنيل..

- ٩ -

الشمس تاج،
والسما مملكة مرسومة
فوق مرايا الأرض ما بين
المحيطيين.. السما عرش
مضيء،

أحلم في النهار:
الشمس تاج باحث
عن قامة ورأس
أسمع في الأحجار
توجعا غنوة انتظار..



لا تنزلي يا شمس
رأسي طري مائع

والسيف ما يزال
حديدة أشجاها باليأس
والأرض ما تزال
عجينة تنتظر التكوير
والحرارة..

ورق الإرث، عــــصا الحــــم،
وشعبي عدد الذر ورمـل الصحراء
كرة الأفق سرير ليلة الحلم،

وشعبي أمة مكتوبة ما بين ماعين
اســــتترحت الآن.. هــــذا
الحلم يأتي:

فأنا أسمع إيقاع دمي،
الأرض قبــــاب امــــرأة
والحلم يأتي:

رعدة خالفة تجرف أعضائي:
ينابيع دم أم ظمأ يطلع في
النخل - أنا - أم طينة الرعد
وحلم الطيران؟

الشمس تاج والسما مكتوبة
مملكة في الرمل أو في الحجر
يا ناقة رائمة بين نياق المطر
لا تهــــدي.. وانتظــــري
لا تنزلي يا شمس
رأس طري مائع.. والأرض ينبوع
دم بــــين الفــــضا والشجر
والشمس تاج باحث عن قامة ورأس

- ١٠ -

رأسي على مخدة الليل،
وجسدي
منسكب عبر شقوق الأرض
والظلام
أدخل في مملكة الأحلام
أصبح طينة معجونة من كل

تلبس الشمس قميص الدم،
في ركبته جرح بعرض الريح
والأفق يــــنابيع دم مفتوحة
للطيــــر والنخل..
سلام هي حتى مشرق النوم..
ســــلام/



ما في الأرض من هولي
أصبح راعياً أسوق في الرياح
ناقة الغمام
أغنيتي: توافقات
الرمل والأمطار
أبنيك يا مدائني

من شاطئ لشاطئ:
أرسم وجهك الممتد
بالغلال

أرسم بالزبيب ساحة
واسعة،

أرسم بالزيتون
منارة، أرسم بالفروع المثمرة
جامعة وقنطرة

أجعل من وجوهك
المعقودة

أهلة تحيط بالشط كأنها
السوار.

هذا نهار الحلم أم غيبوبة
النهار؟!

رأيت في السماء رقعة
مثقوبة ممزقة

تهبط من مجهولها الأطياف
رأيتها تلقط ما وضعت من
علائم الرسوم

ونساء النهـر يـلـطـعـن
خلاخيل من العـشـب
استدارات من الفضة والظمي
اشتتاه بالتهـ رغوـة المـاء
تـصـايـحـن عـلـى الطـيـر،
وبالشيلان
يمسحـن زجـاج الأفـق،
يبكين يكاء طـازج الـدفع
سلام هـي حـتى مـشرق
النوم...

سلام/

ضمت الحقـول ركبتيها
ونامت الثـعـبـابـين
سلام ظلامي يتكـوم قـشاً
ناعماً زغباً
والثـيـران أغفـت واقفـة
تتكسر أنجم الليل في حدقاتها الفسفورية الغائبة
سلام قناع من ليل رحيم

نام النـصف الهالك ولم
يستيقظ النـصف الحـي
وخلت الأرض من كل دابة



رأيتها تحمل في الحواصل
أهله الخرائط التي نقشتها في
ورق الأحلام
وتبتني أعشاشها في
شجر الرياح.

أحلم يا بوتقة الإنسان والطبيعة
أحلم أن تورق في
القوائد المزدهرة
شمس جديدة
وغيمة وقنطرة.

١٩٦٨

فإذا قضيت صلاة العتمة
وأقبلت ملائكة الحلم
وأشرق النجوم بنور
شمسه الخضر

وآيته المبصرة
فبرحمة منه خلعت أعضاء
النهار وفتحت في النصف
الهالك
نافذة والتفت بالنصف
الحي وقامت قيامة الرؤية:
ترجلت عن رسوم الشراف
ورائحة المخذلات
فهل تركت الأغطية على وجهي
رسومها الشجرية البارزة؟!
وجهي ورق يتطاير وثمار
يساقطن وأفروع تنمو...

مهرة تطلع من بيت أبي:
تطوي المسافات لها،
الفضة والبرق على حافرها ضوءاً
غرناطة والأرض وراء النهـر،
والزئبق والكحل بعينيهـا مـرايا
اشتعلت بالطلل الواسع،
تعلو قامتي في جسد الحلم،
أضيء، الشجر الطالع في وجهي
معقود، ودمع طازج الخضرة
مكتوب على وجهي ينابيع وأقواس
من الماء الهالكي

وتعلو قامتي في جسد الحلم:
سهيل وردة خافقة في عروة القلب،
ينابيع دم معتممة تصحو،
خيول طلعت من "جزء عم"،
اتسعت دائرة الأرض..
سلام هي حتى مطلع الفجر..
سلام/

ركبتي مقصورة في طرف الأفق
ووجهي ازدحمت فيه الكتابات
البروق الورق الأخضر والماء
(الحروف/أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون)
الطيور انفجرت في قبة الريح كما
تنفجر البئر، تذكرت،
هو الأفق الأريكة/
جسدي مقصورة، أملك ملكاً لم
يكن لي ليس للغير،
تذكرت ومن تحتي نهر الصور الحية
يجري والينابيع تواشجن كما أقضي..

تذكرت فجاءت كـرة الأرض
وجاءتني السموات وأبدلن
ثياباً بتياب.

المزج بين خلائق الذاكرة وزواج
ما ليس ذكراً بالأنثى وما ليس أنثى
بالذكر
وفرح القوى الأرضية وهبني
قوة الاستحضر بمدد من صور
الذاكرة المهشمة

فاستحضرت من الأطعمة والصور
والسماح الطيب على ما أشتهي

وطال الوقوف في مقام "كن"
وامتلأ الفرح بالأسئلة الغضة
وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة
وبراعم الحيرة المنتبهة
فعرفت أني على المعراج أتمشى في
مقصورات اليقين الأوحاد
واتسعت دائرة الأرض،
السّموات سراويل يتفتقن عن
خاصرة النهر الحي
نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة،
والإشرافيون الهرامسة والعرفاء
يقيمون وليمة الجدل النوري،
السهروردي يتنفس ملء الفضاء
ويقسم الخبز والسّمك النيلي المفضض
ويأكل ملء الفوضى ويشرب ملء
الفيض الذي لا ينقطع،
الهرامسة ينسجون برودة السماع
والطرب ويفرشونها للقبيلة النبيلة
والوحش والطير مستراحاً وكنفاً
وتوطئة لتعارف الخلق ومصاهرة
الخلائق مثنى وثلاث ورباع وإلى
آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد
نساء النهر يكشفن عن الساق
النحاسية والطمسي وعشب
الخليقة الطالعة من كل نوم، سلام
هي حتى مطلع الفجر.. سلام/

مهرة تصهل في بيت أبي، بيت أبي
مرتحل في جسد الحالم،
الفراخان كتاب من دم يصعد

والنيل كتاب

وسراويل دم منتشر يخلعها البحر
فتلبس الصحراوات وتزين الأرض
الواسعة وشظايا الخرائب ببهاء
الصاعقة وخضرة النار
والشمس تولج أطراف الليل في
قفازات الأرجوان وجوارب الذهب
المسبوك وغير المسبوك
صاعدة هلي ومليئة
هابط هو إلى مهمة الخشاش
وتلاصق الدويبات وزواحف
السعي

ضاعت الخطوة

في مرقعة النصف النهاري
التفتت انتشرت رائحة النوم الظلامي
وقاعات فرش الصوف، ارتمت
أحفلة القط من المنادة..
سلام عنكبوت من دم
خثر إن التقاطيع تشابهن
سلام/
جسد يهجره المباء
وماء هجرته الذاكرة،
١٩٧٥

في قصيدة: "كتاب المنفى والمدينة: قصيدة وقراءة" المضمنة في نشرة
الأعمال الكاملة للشاعر نقف على ملاحظات أولى منها:

١- كتبت القصيدة الأصلية عام (١٩٦٨م) ونشرت في ديوان: ملامح من الوجه
الأمبيذوقليس^(١).

٢- نشر الشاعر آخر مقاطع القراءة "٩٠ سطرًا"^(٢) في ديوان: أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت، كما أعاد نشر المقطع نفسه - المقطع العاشر من القراءة بنشرة الأعمال الكاملة في إصداره الأول لديوان: رباعية الفرح^(٣).

٣- في نشرة الأعمال الكاملة أعاد الشاعر ضم القصيدة والقراءة معاً في ترتيب ما، ثم أضاف للقراءة ثلاثة مقاطع جديدة لم تنشر من قبل؛ هي المقاطع: الثاني، والسادس، والثامن.

اهتمام الشاعر بهذه القصيدة، إضافة إلى ما فتحته قراءة د. فريال غزول للقصيدة من أوجه اتفاق واختلاف^(٤)؛ كانا الدافع وراء محاولة تحليل هذه القصيدة التي يمكن من خلال تحليلها أن ندرس كيف تغيرت بنية قصيدة عفيفي مطر، أو بمعنى آخر، نجيب على سؤال: ما الفارق بين تناول لحظة شعرية واحدة - بعد سبعة أعوام^(٥) - من منظور شاعرٍ واحد؟!.

يطرح الشاعر في القصيدة الأصلية (١٩٦٨م) رؤيته لحال الأمة العربية، وما آلت إليه بعد انكسارها الأكبر في نكسة ١٩٦٧م، من خلال عشرة مقاطع، يبدأ في المقطع الأول منها برصد الصورة العامة لأمة بين ماعين: من المحيط إلى الخليج:

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة

أرخت يداً صفرًا ووجهًا فارغًا وجديلة

بالرعب معقودة

واستسلمت للنوم

في لغة تميل إلى استخدام الأسلوب الخبري المناسب لحالة التقرير التي تمتد طول القصيدة، تبدأ أول سطورها:

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة

جملة اسمية مكونة من مبتدأ (الأرض) وهو مشبه في الوقت نفسه، وخبر هو: ممدودة (وجه الشبه)، أما المشبه به فيبرز في استخدام شبه الجملة: (كالجثة بعد الدفن)، وهو مقدم عن الخبر الذي يتعلق به إبرازاً لهذه الحالة التي يريد رصدها، وتصبح حالة الموات والنهاية هي المسيطرة على إحساس البدء الذي يقدمه لهذه الأرض، ثم يبدأ في وصف كيفية (ممدودة) هذه:

(أرخت يداً صفرًا ووجهًا فارغًا وجديلة)

بالرعب معقودة



واستسلمت للنوم

الجثة الممدة بتراخٍ شديد تسقط إلى جوارها اليد: المجاز المرسل الأول عن القدرة بعلاقة السببية، وإرخاء اليد في صيغة: أرخت (أفعلت) يوحي بأن هذا تراخٍ داخلي، وأن هذه الجثة الممدودة: الأرض، هي المسئولة الأولى عن سقوط يدها: عنصر قوتها وقدرتها إلى جوارها بلا روح.

ووجهًا فارغًا

والأرض: الجثة ما تزال هي المسئولة عن خلو وجهها من التعبيرات الحية أو الموحية عبر استخدام لحرف المشاركة (الواو)، وحذف مفهوم من المعنى: (وجهًا فارغًا من الحياة)، والتعبير ذاته استعارة مكنية، يشبه الوجه بإناء يفرغ، واستكمالاً لتأويلنا للحذف يكون: والحياة سائل ينفد، وحذف المشبه به في الحالتين (الإناء - السائل) وصرح بلازمه: فارغًا، ليضيف بُعدًا تجسيميًا لحالة الموت وخلو الوجه من التعبير.

لكي نستحضر هذه الرؤية لا بد أن نضع أمامنا صورة الجثة الممدودة ويدها التي تسقط، ووجهها الذي يخلو من انطباعات أو حياة، لكن العطف الذي يشركه الشاعر مع هذه المظاهر العدمية كلها: (وجديلة بالرعب معقودة) ينفي حالة الموت نفسها؛ لأن الرعب لن يظهر إلا في جديلة حيّة، والتعبير الكنائي الذي يجعل شبه الجملة (بالرعب) جزءًا من الجديلة ينفي خلو الوجه السابق، ولكي تعبر هذا التناقض الظاهر ينبغي أن نعتبر (الوجه الفارغ) كناية عن الجمود، وهو ما قد يلزم الحي - أيضًا - في إيماءة أو ما شابهها؛ ليصبح التشبيه الذي افتتح به قصيدته: الأرض كالجثة ممدودة، مقصودًا منه المبالغة الشديدة في حالة الجمود والخراب التي تعترى هذه الأرض، لكنها لم تصل للموت الحقيقي، والدليل على هذا أنها تتأثر بالرعب الذي يعقد جديلتها.

واستسلمت للنوم..

في استعار تضيفي نوعًا من الإيهام على المشبه الأصلي (الأرض) بإكسابها صفة للمشبه به (الجثة قبل الوفاة)، وتؤكد ما بذره التعبير الكنائي: (وجهًا فارغًا)، ومثليه: جديلة بالرعب معقودة، الذي إذا نظرنا إليه فسنجد أن كلمة (استسلمت) مهرب طبيعي، والمقطع يقدم فيه الشاعر صورة ممتدة/ مركبة لهذه الأرض التي يجعلها طرفًا في علاقات متعددة: فهي مرة مشبه في أسلوب تشبيه مفصل (الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة)، وأخرى مشبه في استعارة مكنية تقدم تشريحات للمشبه به الأصلي (الجثة) كما في: أرخت يدًا، ووجهًا فارغًا، وجديلة معقودة، واستسلمت للنوم.



في هذا المدخل يراوح الشاعر بين مجموعة من المتضادات العقلية التي تبرز صورته وتؤكدها، ويحلُّ الشاعر هذا المتضادات محل الطباق اللفظي في العبارات والجمل:

فالأرض المنبسطة تصبح ممدودة بالموت، الأرض التي تثبت تصبح مثل الجثة المتوفاة، واليد: مجاز السببية عن القدرة تصبح مرخاة مدلاة، والوجه عنوان الحياة والانفعال يصبح فارغاً، والجديلة عنوان الجمال والتأنق تصبح محط الرعب، والنخل والأشجار عنوانا السمو والنماء يصبحان في جحر حقير.. كل ما نعرفه يفقد قيمته ودلالته المتعارف عليها ليكتسب مع جوّ المدخل قيمة وتعريفاً جديدين، وبالتالي فإن الطبيعي في دورة الاختلال هذه أن يختلَّ كل متعارف عليه ويفقد دوره:

تجبرت واستسلمت للنار

فارتدت النار عنها..

لم تظهر وجهها الممسوخ

واستسلمت في النهر للتيار

لا الماء أغرق ما في الصدر من أسرار

ولا ارتمي احمرار الطمي في العينين

من بعد ما اسودتا بالرعب أو بالعار

وبعد ما ابيضتا باليأس والانتظار

الحديث - هنا - عن حالة قديمة من الجمود قد استمرت وقتاً في الماضي، وبرزت على السطح؛ لذا ناسب المفتتح أن تصاغ اللغة في أفعال ماضوية مثل: أرخت - استسلمت - تجبرت - ارتدت، حتى إن الحالة الوحيدة التي طرأ عليها تغير شكلي كانت في استخدام المضارع مسبقاً بلم النافية (لم تطهر)، ونعرف أنه باستخدام (لم) يقلب زمن المضارع إلى الماضي.

في ستة أسطر (٤-٩) يتكرر فعل الاستسلام (استسلمت) ثلاث مرات مشيراً به إلى حالة الموات التي تنتاب هذه الأرض وضياع روح المقاومة منها، وكل استخدام للكلمة (استسلمت) هو نتيجة محيرة لما يعتقد أنه هو الخلاص، ولا يكون؛ فينفيه عنها ليدخل بها دورة جديدة من الاستسلام المستمر:

مع النوم يطاردها النخيل الذي يترك مكانه العلوي ويحتل حجرها، ومع الماء: لم يغرقها أو يترك بها فيوضات خيره:

واستسلمت في النهر للتيار



لا الماء أغرق ما في الصدر من أسرار

ولا ارتمى احمرار الطمي في العينين

من بعد ما اسودتا بالرعب أو بالعار

وبعد ما ابيضتا باليأس والانتظار

واختيار الشاعر (للتيار) الجاري والمتحرك عكسَ حالة الموت والجمود والتكلس التي انتابت الأرض، وبرز من خلال مفارقة (الجريان - التكلس) ما اعترى هذه الأرض.

الصفة التشخيصية لهذه الأرض التي يحدثنا عنها الشاعر ممتدة وحاضرة في بني استعارية تصورها - دائماً - بالشخص العاقل الذي يستسلم، أما مع النهر فمردافات الترشيح تكمل صورته الجارية: (التيار - الماء - الطمي - اسودتا..) وتجعل الأثر البصري الذي تطبعه الصورة في أذهاننا أشد وضوحاً وحضوراً، أما نفية لأثر هذا النهر: لا الماء أغرق ما في الصدر من أسرار؛ فاستخدامه (لا) مع الجملة الاسمية التي يجعل مبتدأها (الماء) يشي باهتمام متجذر عن طريق ما تمنحه الجملة الاسمية للمعنى من تأكيد، وجملة الخبر: (أغرق) بمناسبتها لحالة الماء الجاري في النهر واستخدامه (ما) النكرة الموصولة ليحقق شمولاً لكل ما يستقر (في) الصدر (من) أسرار.

البنية البلاغية لا تقل جمالاً عن هذا؛ إذ يجعل (أسرار الصدر) عاقلاً يغرق - على سبيل الاستعارة المكنية - مستخدماً (ما) الموصولة المبهمة للتعبير عن الأسرار المبهمة أيضاً، ويؤكد على استقرار هذه الأسرار باستخدام (في) حرف الجر الدال على الاستقرار التام، ويبين جنس ما يريد أن يغرق بحرف الجر (من) الدال على بيان الجنس.

والنهر نفسه مصاب بفقدان هويته، فمأؤه لا يغرق، وطميه المحمر لا يظهر، وننظر إلى (احمرار الطمي) ونتذكر فورة الفيضان والغرين الذي ينقله ماء النهر معه، إنه موجود لكنه بلا فائدة:

من بعد ما اسودتا بالرعب أو بالعار

وبعد ما ابيضتا باليأس والانتظار

(الرعب) الذي يعيدنا لرعب الجبيلة (في مفتتح القصيدة) يساوي بينه وبين العار، في

تعبير يصورهما معاً كحلاً يزيد العيون سواداً!!

سمة جمال تتشأ من الرعب!!

إنه استمرار للمطابقات العقلية التي يقدمها بديلاً عن قيمة التضاد اللفظي في جملة وصوره، والتعبير عن العيون يذكرنا بقصة سيدنا يعقوب ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ



كَظِيمٌ^(٦) وفقده لولده يوسف، بما يشي بفقدان النهر نفسه عزيزاً غالباً يثق في مجيئه، وتصيح الحالة هنا تنويعاً على تيمة الفقد التي شاعت في صورته السابقة.

وجئتها بين زفير العرس والاحتضار:

وضعت كفي على بطنها

فصار حبي لها تعويذة الاختمار

وصار سخطي عليها سفينة مشقوقة

ما بين زيت ونار

وصار صوتي ابتهالاً غاضباً وانتظاراً

لسنبلات الجروح

وصار حبي نزيفاً وحربة تشق لحم الهزيمة

تحفر في قلب التخوم القديمة

قبراً، تشق بطن الرياح.

إن العلاقة التي يرسمها بينه وبين أرضه هي إيمان من كليهما بقيمة الآخر، فدوره ألا يتركها تضيق، ودورها أن تجعل لغضبه قيمة، وتكشف لنا لغته هذه العلاقة المتبادلة بينهما: فالشاعر قد أتى هذه الأرض وهي بين (زفير العرس)، و(الاحتضار) امتداد يقدمه الشاعر لحالة الموات السابقة؛ حيث يتبدل فرح العرس إلى (زفيره) بكل ما تحمله كلمة (زفير) من دلالات هواء فاسد خانق محبوس في الرئتين، ولا بد له من الخروج ليسمح بدخول (الشهيق) واستمرار الحياة.

(الزفير) الذي يقدمه الشاعر يحمل - ضمناً - شهيقاً دخل أولاً إلى الرئتين، وأدى دوره، وإذا تأملنا تاريخ كتابة القصيدة (١٩٦٨م) فهل يحق لنا أن نربط بين مشروع الحلم القومي الذي وجد في تلك الفترة، وشهيق العرس المضمّر؟!

ثم نواصل الربط ليصبح انكسار هذا الحلم وما عرف من مقدمات أجهضت الحلم والمشروع هو التفسير المنطقي (لزفير العرس)، ويصبح التعبير كناية عن هذا؟!

الكناية - كما أرسى البلاغيون تعريفها - هي التعبير عن المعنى بلازمه، أو هي لفظ أطلق وأريد لازم معناه، ولازم المعنى هنا في عبارة (زفير العرس والاحتضار) هو وقدة الحلم التي اشتعلت وصارت قاب قوسين من التحقق، ثم بعوامل فساد ذاتية - استناداً لصيغة أرخت: أفعلت التي أوردها في البداية - فشل التحقق، لم نربط (زفير العرس) في تعبير

الكناية بإجهاض الحلم وحده، حتى لا يتحول رمز القصيدة الثري إلى معادلة نحاول فقط أن نبين أو نتتبع مردوداتها الواقعية في القصيدة.

تستمر لغة الشاعر في بيان تداخله مع هذه الأرض التي تشبه الجثة:

وضعت كفيّ على بطنها

فصار حبي لها تعويذة الاختمار

(الكف) بترائه العربي، مجاز مرسل عن القدرة علاقته السببية، وتدخل علاقته بأرضه هنا حالة جديدة من الفعل والسعي الجاد لانتشالها من أزمتها؛ فيصبح طبيعياً والعلاقة بينهما متجذرة كما أسلفنا؛ أن يكون رد الفعل على هذا سريعاً، دليل استخدامه الفاء في الربط بين السطرين، وورود فعل جملة الأثر ماضياً، (فصار) ليدلل على التشقق والحدوث، وتشمل تشبيهها مؤكداً: (حبي لها تعويذة الاختمار) طرفاه هما اسم صار وخبرها: (حبّ) المضافة إلى ياء المتكلم بكل ما توحى به من اعتزاز بهذا الحب، وشبه الجملة التي يتعلق بها (لها) ليخصص هذا الحب ويمد من أجلها ظلاً، ومن أجلها فقط، و(تعويذة الاختمار) المشبه به الذي نجح في بيان دوره من خلال تركيبة الإضافة التي أضفت على دلالة الاستعداد في المضاف إليه (الاختمار) بُعداً سحرياً بتشبيهه بسحرٍ تلزمه (تعويذة) خاصة، ولجملة التشبيه كلها: (صار حبي لها تعويذة الاختمار) دلالة إيحائية تبين أثر هذا الحب المخلص في الخلق وبعث الحياة مرة أخرى لهذه الأرض، وبناءً عليه تترتب نتائج هذا البعث:

صار سخطي عليها سفينة مشفوقة

ما بين زيت ونار

وصار صوتي ابتهالاً غاضباً وانتظاراً

لسنبلات الجروح

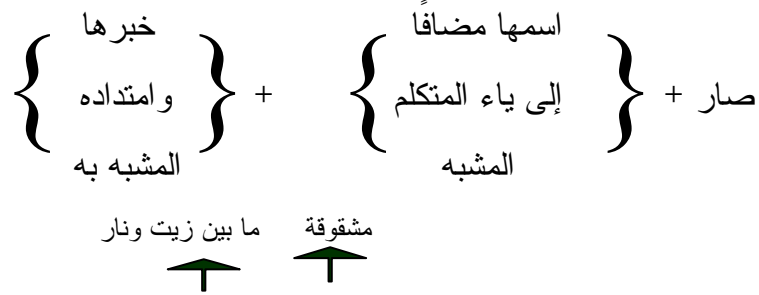
وصار حبي نزيفاً وحريةً تشق لحم الهزيمة

تحفر في قلب التخوم القديمة

قبراً، تشق بطن الرياح

يعتمد الشاعر - في هذه الجمل - على هيكل عام تتخلله جزئيات مختلفة تتبع من الامتداد الذي يقدمه للمشبه به في جملة؛ حيث نجد التشبيه المحول عن بنية المبتدأ والخبر، ليصبح اسم صار وخبرها بنية عامة ثابتة كالتالي:

الغلبة في استخدام المشبه به - هنا - كانت للمصدر:



١- سخطي عليها + سفينة + (صفة) + شبه جملة

وانتظاراً لسنبلات الجروح

غاضباً

٢- صوتي + ابتهالاً + (صفة) + (عطف + معطوف + شبه جملة استعارة مكنية) + صادر
 - تشق لحم الهزيمة
 - تحفر في قلب التخوم القديمة قبراً
 - تشق بطن الرياح
 ٣- حبي + نزيهاً وحربة
 جملة صفة: استعارة مكنية.

(ابتهالاً - انتظاراً - نزيهاً)؛ الأمر الذي يضيف على جو التشبيه ديمومة ما تناسب العلاقة الممتدة بين الشاعر - باعتباره ابناً لهذه الأرض - والأرض ذاتها، حتى في حالة سخطه عليها (التشبيه الأول)، ويوازي هذه الديمومة - في جمل الصفات - استخدامه ثلاث جمل مضارعية الأفعال: (تشق - تحفر - تشق) موحية بقدرة هذا الحب المتبادل بينهما على العطاء المستمر والمنتظر من الأبناء تجاه الأرض في كبوتها ومحنتها. والتشبيهات الثلاثة السابقة تفسر لنا كيف أصبح حبه لها تعويذاً لاختمارها واستردادها طبيعتها، وعليه تتغير - قليلاً - اللغة المتبادلة بينهما كالتالي:

وضعت كفي على ثديها

فناولتني خريطة أبدأ منها الفتوح

وناولتني بيرقاً للموت (أو للقيامة؟)

قُبِّلَتْهَا قُبْلَةً للسُرِّ، قُبِّلَتْهَا للتعارف

مدت يديها...

وصارت ما بين كفي قوساً عصيةً مشدودة.

إذن! فقد استعادت الأرض قدرتها الفاعلة مرة أخرى! كيف نقلت بنية مقطعه هذه الفاعلية؟ لأنه قدم لها تعويذتها السحرية قبلاً: (فناولتني خريطة أبدأ منها الفتوح).. فناولتني: تحولت الأرض إلى الفاعلية بعد أن كانت كالجثة الممددة، امتلكت أطرافها بعد أن تراخت، وامتلكت - أيضاً - سرعة رد الفعل؛ كما يظهر في الفاء (فناولتني).

قبلتها قبلة للسر، قبلتها للتعارف

الاستعارة المكنية - هنا - في تشبيه الأرض بعاقلة تُقبّل ليست أساس دور هذه الجملة؛ وإنما أساس قيمتها هو تحولها إلى كناية عن تغير نظرتة إليها، وتبدلها من جثة متحجرة متكلسة إلى حب متبادل، ولعله كان موفقاً في تحقيق هذه النقلة باستخدام (قبلتها للتعارف) حيث يرسى أساس التعامل بينهما في هذه المرحلة: التعارف وإعادة اكتشاف كل منهما للآخر، هو أيضاً ساعدها؛ وهو الدور الفاعل للابن تجاه الوطن:

مدت يديها

وصارت ما بين كفيّ قوساً عصيةً مشدودة

اليد المرخاة - في بداية المقطع - تصبح الأداة الأولى للقوة: القوس العصية المشدودة، في عبارة تتخطى التشبيه لتجعلها كناية عن قدرته وقوته معها. في المقطع السابق: تحولات العلاقة بينه، وبين أرضه؛ لنستوعب صوراً كثيرة قدمها الشاعر ينبغي أن نتمثلها أمامنا ونبصرها؛ لفهمها ونعيها جيداً.

١- الأرض مملكتي الضائعة.

٢- الأرض مملكتي المستعادة.

٣- الأرض ضلة روحي وعصيانها.

٤- الأرض سجادة للعبادة..

في هذه السطور الأربعة التي يجعلها الشاعر المقطع الثاني من قصيدته الأصلية؛ نجده يجمل رؤيته التي قدمها لعلاقته بالأرض، بناءً على ما استقر عليه أساس العلاقة بينهما في نهاية المقطع الأول، معتمداً على جمل اسمية ذات تركيب متماثل لم يُغير إلا قليلاً: مبتدأ + خبر ومضاف إليه + امتداد للخبر (وصف - إضافة - شبه جملة) مشبهه + مشبه به

(الأرض) في الحالات كلها هي مبتدؤه ومشبهه في الوقت نفسه، والإلحاح على تكرارها يؤكد العلاقة الجديدة التي نشأت بينهما:



ففي جملته الأولى: الأرض مملكتي الضائعة، يقدم تشبيهاً مؤكداً معتمداً في بنائه على الصورة التقليدية له في اللغة: مبتدأ هو المشبه (الأرض)، وخبر هو المشبه به (مملكتي الضائعة)، والوصف بالضائعة في هذه الجملة يحيل الذهن إلى الحالة الأولى لعلاقته بالأرض في المقطع السابق، عندما رآها كالجثة الممددة، وهو تشبيه لا ينفي اعتزازه بالأرض، وهو الأمر الذي أكدته الإضافة إلى ياء المتكلم (مملكتي)، ويظل وصف (الضائعة) دليلاً قوياً على فقدان التواصل فيما بينهما.

أما جملته الثانية: فهي الموازية لبداية إحساسه الفاعل بهذه الأرض، وبداية ترابطهما معاً، وهو ما يوازي إحساس الألم الطاغي عندما يصف جمود الأرض وتكلسها بالمقطع الأول، فبداية إحساسه بها هي بداية محاولته لاستعادة مملكته الضائعة بالتواصل فيما بينهما: ولأن وصف (الضياع) الذي أرساه صفة (للأرض) في جملته الأولى معتمداً على اسم الفاعل (الضائعة) لا بد أن يربطنا بقيمة استخدامه للفعل أرخت (صيغة أفعلت الصرفية) بالمقطع الأول، ليستمر في تأكيد الدور الداخلي في هذا الضياع، فالأرض مجاز مرسل عن يسكنها علاقته المحلية؛ هي التي تسببت في ضياع نفسها، أو أحدثت لنفسها هذا الضياع.

أما وصفه (المستعادة) ببنية اسم المفعول فيجلب إلى الذهن عمل اسم المفعول في الجملة كالفعل المبني للمجهول؛ ليؤكد على أن ما يهتم به ليس من أعادها؛ وإنما حدث الاستعادة نفسه بالجهد المبذول لهذا الفاعل المنكر، وهو فاعل بينه في مقطعه الأول؛ حيث جعل آلام هذه الأرض والاختلالات الحادثة لها، هي محركه ودافعه للتفاعل معها.

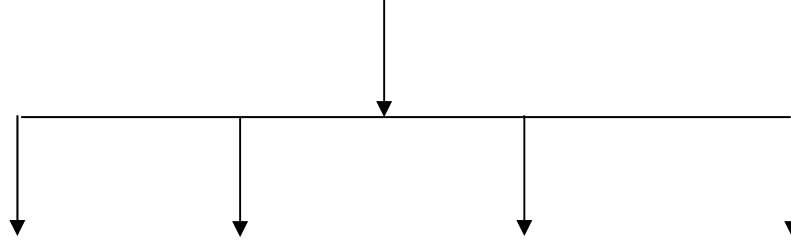
وجملته الثالثة: الأرض ضلة روعي وعصيانها؛ فالتشبيه المقدم يقرر عمقاً لهذه الأرض داخله بخلق توتر بين إحياء السكينة في (ضلة روعي) المشبه به، ونقض هذا السلام الداخلي (في عصيانها) بما تمتلكه من إحياء بالتمرد، وهي حالة التوزع والتشتت في علاقته بهذه الأرض، إلا أن أساسها المعلن هو أثرها على روحه، وله في المقطع الأول ما سبق وبيئنا.

أما اللحظة التي يصل فيها إلى أساس جديد للعلاقة بهذه الأرض؛ فهي الخطوة التالية، وهي التي تجعله يرى الأرض مكاناً مقدساً أكدّه إحياء التشبيه: الأرض، سجادة للعبادة.

وإجمالاً نستطيع أن نعتبر أن الشاعر في هذا المقطع يعيد إنتاج ما قدمه في المقطع الأول، عبر لغة مركزة تخلو من التفاصيل؛ الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى هذه الجمل الأربعة، كأنها عناوين رئيسية للحركات الأربع التي ضمها المقطع الأول من القصيدة.

والنظر إلى بنية تشبيهاته الأربعة في هذا المقطع؛ من جعل (الأرض) مشبهًا فيها كلها، يتخطى حد التشبيه الذي يتعدد فيه المشبه به - أي التشبيه الواحد - إلى خلق تشبيه مركب أو صورة ممتدة:

فالأرض (المشبه)



والشاعر لا يكتفي بالإجمال في هذا المقطع؛ وإنما يجعله بداية قراءته أو رؤيته الجديدة التي تقبل التغيير، وقدمها في القراءة الجديدة.. الجدير بالذكر أن القصيدة: (قراءة) في نشرها للمرة الأولى ضمن ديوان: أنت واحدها..؛ كانت تخلو من هذا المقطع المضاف إلى نشرة الأعمال الكاملة؛ لنرَ ما قاله الشاعر في قراءته الجديدة لهذه اللحظة بعد سنوات، ولا ننسى أن ما قدمه في المقطع الأول هو أساس الرؤية الجديدة أيضًا؛ فقد أثبت الشاعر المقطع المراد له البقاء في النصين، ثم أضاف مقطعه الجديد موازيًا لكتابة المقطع القديم، حتى نستحضر اللحظتين معًا بناءً على معطيات المقاطع الثابتة في الرؤية الجديدة أو القصيدة.

في أول سطور القراءة يتخذ الشاعر من الجملة الأسمية: (الأرض مملكتي) مفتتحًا له ومحورًا تظل له دلالاته، معتمدًا على ما يبذره جو التشبيه في الجملة من إحساس بقيمة هذه الأرض، يجعله ملكًا متوجًا على (الأرض) المعرفة، ويضيف من اعتزازه بهذه المملكة ما لا يخفى في ياء المتكلم (مملكتي)، وتبقى لعلامة الحذف التي استخدمها (النقطتين) ما يمكن أن نقيمه بديلاً عن الوصفين السابقين في المقطع الأصلي: المملكة الضائعة والمستعادة.

وحذف الوصف - هنا- يضيفي على علاقته بالأرض نوعًا من الإطلاق والعموم؛ حيث يكتفي بإثبات قيمة الأرض على إطلاقها، ومن حيث كونها أرضًا له: ضائعة كانت أم مستعادة، قد يكون أن الشاعر رأى بعد الوقت الفارق بين اللحظتين أن آنية الوصف التي تحدد علاقته بالأرض قد انتهت، وعليه فلا قيمة لأن يؤرخها، وبانتفاء هذه التاريخية يبقى له من العلاقة بالأرض صفاؤها الذي أكسبه هذا الإحساس الطاعي بالعزة، من تعبيره عن الأرض بمملكته على إطلاقها دون تقييد لحالتها، وبعد ذلك أخذ يقدم سفرًا موازيًا لسفر

التكوين: "في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربةً خاليةً، وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الله يرف على وجه المياه، وقال الله ليكون نورًا فكان نورًا، ورأى الله النور أنه حسن، وفصل الله بين النور والظلمة، ودعا الله النور نهارًا والظلمة دعاهم ليلاً، وكان مساءً وكان صباح يوم واحد" (٧).

نستطيع - بوضوح - أن نلمس هذا التناس المتوارى لسفر التكوين في أسطر الشاعر التالية:

كنت في

طينة الأمر بين المياه، وبين

الظلام الإلهي مضطجعاً

أنتظر صلصلة الجرس -

رشح الجبين

وبين الرؤى والنعاس

تخايلني امرأة وتكاشفني

في فضاء التذكر

كان العقاب الإلهي

يرفع أجنحة الضوء من

آخر الغمر شيئاً فشيئاً

فأغتصب الماء والطين.

ولا نلمح هذا التناس المتوارى من كلمات: (طينة الأمر - المياه - الظلام - مضطجعاً - الضوء - الغمر) فحسب؛ بل من الجو العام للمقطع كله.. لقد أضاف الشاعر بعداً جديداً في استخدامه هيكل سفر التكوين هنا؛ حيث نلمح مفردات التراث الإسلامي في هذا الهيكل: مفردات بدء الخلق وقصته من: (ماء - طين - أمر)، ومفردات الوصف الإسلامي لنزول الوحي من: (صلصلة الجرس - رشح الجبين).

سفر التكوين وقصة الخلق الإسلامية يطرحان تصوراً لبدء الخليقة ووجود الإنسان الأول في هذه الدنيا، ونستطيع القول بأن الشاعر - وهو يطرح هذا المقطع - يحاول أن يقدم تصوراً لعلاقته الجديدة بالأرض وبدء وجوده وارتباطه بها في ضوء الفهم الذي بيناه في بداية القراءة، وعليه فنستطيع أن نلمح في هذا التناس استعارة تمثيلية يقدمها لنا الشاعر لتكون قصة الخلق الأولى هي المتواردة إلى الذهن وهو يقدم علاقته الجديدة بهذه الأرض لينقل إلينا



إحساسه باكتشاف هذه العلاقة الجديدة بينه وبين أرضه، وهو ما يراه لا يقل أهمية عن خلق الإنسان الأول على هذه الأرض، وربما - كما يذهب إيرازاموس - ونحن نقرأ توظيف الشاعر للقصة الدينية ينبغي أن نقرأ خرافة الشاعر في القصة الرمزية بوصفها ثمرة أكثر من كونها - إلى حدٍّ ما - رواية من الكتب المقدسة، إذا اطمأننت للقشرة أو الإطار الخارجي^(٨).

ولغة الشاعر تكشف لنا هذه البنية الأسطورية التي قدمها كالتالي:

(كنت في طينة الأمر الإلهي بين المياه وبين الظلام الإلهي مضطجعاً).

من استخدام الفعل الكينونة الناقص (كان) وجعل تاء المتكلم اسمه إشارةً إلى الحكاية على لسان الراوي نفسه، ثم شبه الجملة: (في طينة الأمر) مشيراً بحرف الجر إلى شمول هذا الأمر وإحاطته به، ثم مجروره: (طينة) المادة الهيولي للخلق، و(الأمر) المضاف إليها لتذكرنا بالفعل (كن) والدنيا التي تخلق بين حرفيه، يدعم هذا مستقر وجوده بين (المياه والظلام)، ولكي نصل إلى خبر كان (مضطجعاً) نكون قد عبرنا هذا كله: أسطورة البدء، ومادة الخلق؛ لنصل إلى الخبر (مضطجعاً) الذي ينقض ما سبق: فأنت لا تضطجع إلا إذا كنت موجوداً.. قد تكون - هذه - تهوية حلم لهذا (المخلوق الأولي) الذي يفسر رؤيته لبداية علاقته المتجذرة بهذه الأرض: مملكته الخاصة، يؤيد إحساس الحلم هذا كلمات مثل: (بين الرؤى والنعاس، تخيلني، فضاء التذكر، خيول من الحلم ترعى) تتناثر في طول المقطع، يؤيدها لا منطقية ما فيها يخبر به المقطع نفسه، وهي اللا منطقية الموازية للبناء الأسطوري الذي يقدمه هنا، فليس أنسب للأسطورة إلا الحلم بتداعياته الحرة.

والخبر (مضطجعاً) يقدمه الشاعر اسم فاعل عامل ينصب جملة الحال: (أنتظر صلصلة الجرس - رشح الجبين)، وفعل جملة الحال المضارع يناسب اسم الفاعل؛ فبتجدد الاضطجاع يتجدد التتظر، وهما معاً يشيران إلى وقت اتخذته الحدث لفترة، فإذا نظرنا إلى هذا مع وجود (كان) الماضي في أول الكلام؛ أصبح الحدث نفسه مستمراً لفترة في الزمن الماضي؛ الأمر الذي يناسب إحساس الاستقرار الذي قدمه باستخدامه حرف الجر (في) في تعبيره: (في طينة الأمر)، ويستمر الشاعر في رسم حلمه أو أسطوره الخاصة حتى يصل بنا إلى نهاية المقطع:

الأرض مملكتي، والمفاتيح مكتوبة

(كنت بين الرؤى والنعاس)

يؤرخ لي شجر وغيوم هي الخطوات

الملئية بالماء، مملكتي الأرض



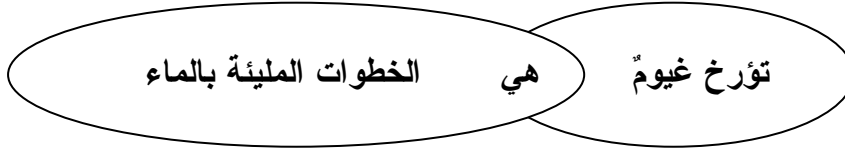
سجادة وخيول من الحلم ترعى

متخذاً من جملته المحورية: (الأرض مملكتي) باباً للدخول إلى ختام المقطع، ليضيف معها بعداً جديداً لعلاقته بالأرض.

يؤرخ لي شجر وغيوم هي الخطوات

المليئة بالماء

في جملة فعلية، فعلها المضارع دال على التجدد الذي أصبح يلزم علاقته الجديدة بالأرض، أما فاعله: (شجر) ومعطوفه (غيوم) فيصنعان استعارة مكنية تشبه الشجر والغيوم بعقلين يرويان تاريخ هذا الراوي مع الأرض، وهي علاقة تحتاج إلى نظرٍ لاستكناه دلالتها، فالشجر بما يوحيه من خصب ونماء هو عنوان الفاعلية في الأرض، والشاعر يقدم هذه الفاعلية في تركيب يناسبها ويبين كيفية حدوثها بجعله (الشجر) وهو إحدى عطايا الأرض فاعلاً نحوياً يؤرخ، وهو الفعل الذي يحول الجملة - بدلالته البشرية - إلى استعارة يضيف عليها ورود كلمة (شجر) جمعاً ونكرة؛ كثرة وتنوعاً غير محدودين، أما العطف بالواو الذي يشرك (غيوم) في فعل التأريخ هذا فيمدّ به ظلال الاستعارة لتشمل (الغيوم) أيضاً، واستخدام ضمير الغيبة (هي) يكون رابطاً بين استعارتين:



فنتشكل صورة مركبة تتداخل أجزاؤها لتبدأ بالفعل والفاعل الأولين: يؤرخ لي شجر، ولا تنتهي إلا مع صورته الأخيرة:

الخطوات المليئة بالماء، خيط واحد يجذب المعنى ويُجذّر دلالةً واحدة هي إيجابية مرادفات هذه الأرض في التعامل مع عطائه لها، وورود هذا في ختام المقطع يذكرنا بورود هذه العلاقة في ختام المقطع الأول من القصيدة.

والشجر أصيل ثابت يضرب بجذوره في الأرض؛ وهو الأمر الذي يناسب أسطورة البدء التي يرسمها في المقطع عبر تناصه، أما الغيوم فهي المسؤولة مع الأرض بما تمنحه لها من مطر عن فعل الإنبات.. هل تحول الشاعر في ختام المقطع ليرى نفسه قد صار الأرض ذاتها؟ فالغيوم التي تتبخر [من] الأرض، والشجر الذي ينبت [في] الأرض؛ دليان على هذا..

الشاعر يطرح ذاته في الأرض، ويطرح الأرض في ذاته بعملية شبيهة بفكرة الحلول التي عبر عنها الحلاج بقوله:

أنا من أهوى

ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا

مع الاحتفاظ بفارق الأصل والمثال، ينفي الشاعر عنه أذهاننا بفكرة الحلول هذه كون الأرض هي الراوي الذي ارتدى قناع الحكي على لسان الشاعر بالمقطع، ومن هنا أيضاً نقبل بعد أن وصلت علاقتهما إلى هذا المستوى الصوفي - حيث تتمايز الذات ليطمأى بعضها في بعض - أن تتغير بنية جملته: (الأرض مملكتي) لتصبح: (مملكتي الأرض) في ختام المقطع، وتقدم طرفاً أول في علاقة تشبيه تجعل خبر جملته: (سجادة) مشبهاً به.

هل تعتبر القراءة تفسيراً لما طرحه من حركات في المقطع الأصلي؟ وكيف تغيرت بنية هذا المقطع عن نظيره؟

على الرغم من وجود فروق واضحة بين المقطعين في البنية والتقنية الشعرية والأبعاد الفكرية والفلسفية؛ فإن المقارنة ظالمة - بعض الشيء - للمقطع الأصلي استناداً إلى سطره الأربعة فقط، لكننا نستطيع مواصلة التحليل للقصيدة والقراءة حتى النهاية، ثم نرصد التغيرات الحادثة في تناول الشاعر ورؤيته التعبيرية؛ لأننا بهذا الشكل سنعطي للمقارنة بين القصيدة الأصلية والقراءة بُعداً أعمق؛ إذ ننظر إليهما في ضوء نتائج أعم وأشمل هو النظام الشعري للشاعر، وعليه فلا ننساق وراء جزئية المقارنة وتعسفها وجورها على مقطع ما، كذلك نستطيع وضع تصوّر أدق وأشمل لعلاقة القراءة بالقصيدة الأصلية، فلا ننساق إلى الإجابة بالنفي أو الإثبات عن السؤال المطروح في صدر الفقرة، بل إننا قد لا نتورط بطرحه على هذا النحو الساذج المخل من التبسيط.

في تحليلنا للمقاطع: الثالث، والرابع، والخامس من القصيدة سنحاول النظر إليها في ضوء علاقتها بالمقطع الثاني من القصيدة الأصلية؛ حيث إن الشاعر قد أثبت هذه المقاطع الثلاثة بدون قراءة، ثم جعلها أساساً لما قدمه بعد ذلك من قراءات للمقاطع التالية.

المقطع الثالث:

أراك يا نسرًا من اللهب
تحوم فوق الرأس
تشير لي، والأرض غابات
وأبنية من الحطب

والنار بين الضلوع...

يستند الشاعر إلى الفعل المضارع في بناء جملة - في هذا المقطع - فنجد أفعال: (أراك - تحوم - تشير)، وكلها أفعال مضارعية تشير إلى تجدد ما في أحداثه التي يقدمها ويربط بينها في تداخلات متصلة، فيربط جُمْلَه بأحوال تزيد من التداخل في بنيته، وعلى سبيل المثال نجد أن جملة: (والنار بين الضلوع) التي يقدمها في آخر مقطعه لا نستطيع أن نربطها إلا بجملة الافتتاحية: (أراك يا نسرًا من اللهب) لتصبح حالاً منها، فالشاعر قد قدمها في الخط الطباعي الأصلي للأبيات، وأشكل كلمة (النار) بالضم؛ وهو ما ينفي عطفها على كلمة (الحطب) في السطر السابق عليها، وبذلك تصبح جملة الحال (النار بين الضلوع) ترشيحاً مقدماً للاستعارة التصريحية في السطر الأول: نسرًا من اللهب، ولا يمكننا فهم المشبه المحذوف في هذا النداء: يا نسرًا من اللهب إلا بالرجوع للمقطع السابق من القراءة؛ حيث نجد:

والسيد

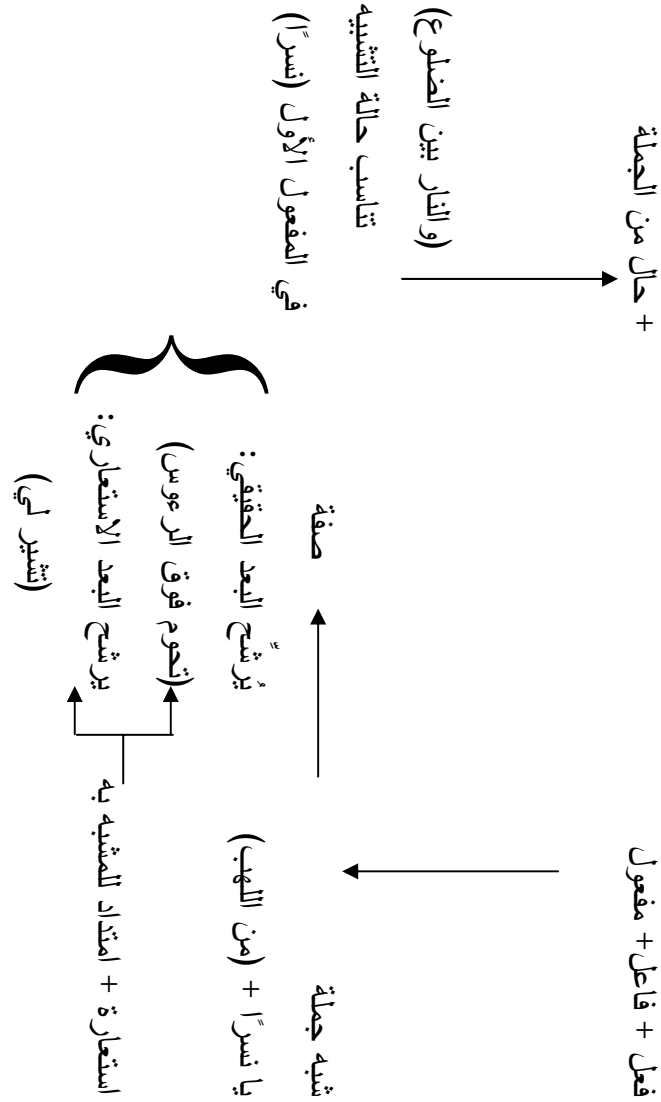
المستقر على نخلة الشمس بفتح

كفيه لي..

لأن الشاعر يعتبر هذا المقطع الثالث جزءاً من القصيدة والقراءة في الوقت نفسه، وإلاّ لقدم لنا قراءة جديدة لهذا المقطع تناسب رؤيته الجديدة، وحذف المشبه في نداء (يا نسرًا من اللهب) يزيد صورته غموضاً والتباساً لا يمكن حلّ شفراته بالنظر الأولي؛ بل يجب أن نعود ونبحث عن شفرات هذا اللبس في مقدماته في القصيدة ذاتها^(٩).

والنسر - المشبه به المصرح به هنا - ليس نسرًا عاديًا؛ بل (من اللهب) شبه الجملة الذي يعطي للنسر نفسه بُعداً أسطوريًا تحققه الاستعارة الكائنة في جعل النار مادة خامًا للخلق يُخلَق منها هذا النسر؛ لذا تكتسب جملة الحال الواردة في نهاية المقطع: (والنار بين الضلوع) دلالة أعمق في ترشيحها لهذه النار التي خلق منها النسر (المشبه به).





والشاعر يجري على عادته في إكساب المشبه به النكرة (نسرًا) امتدادًا بشبه الجملة (من اللهب) المتعلق بالصفة المحذوفة (مخلوقًا - كائنًا)، ويطور هذا الامتداد بصفات يخلعها على المشبه به (النسر) توحى بقدرته وقوته مثل:

(تحوم فوق الرأس) المناسبة لحالة التحليق والطيران المقترنة بالنسر، أو بتكنيته عن مشبه به محذوف (إنسان عاقل) يخلع على النسر قدرته في الفهم والإشارة: (تشير لي)، ويقدم بعد هذا جملة حال جديدة: (والأرض غابات وأبنية من الحطب) تناسب ما يمكن أن تحدثه النار التي تتأجج بداخله من حريق وثورة^(١٠). وه البنية التي يمكن أن نصفها على النحو التالي:

أو في وصف أبسط:

$$\text{جملة أساسية} + \left\{ \begin{array}{c} \text{متعلقات نحوية} \\ \text{تحقق} \\ \text{امتداد للصورة الأصلية} \end{array} \right\} + \text{عودة للجملة الأساسية.}$$

والفصل بين جملة الحال في آخر المقطع: (والنار بين الضلوع)، وصاحبها في جملته الافتتاحية زاد من تركيبية بنيته وجعل الإمساك بخيط المعنى فيها يتطلب جهداً تركيبياً مقابلاً في أن نجعل هذه الجملة حالاً في اللحظة التي تتحقق فيها الصفات والامتدادات التي قدمها؛ حتى نمتلك القدرة على فهم متكامل لصورته التي يقدمها وهو يثريها ببعد بصري عالٍ يتوارد إلى الذهن من كلمات: أراك - تشير - غابات - حطب - نار.

المقطع الرابع:

فلتقفي يا ساعة رملية

حتى أرى آخر الأرض الشمالية

حتى أجوس خلال الشرق والغرب

والأرض الجنوبية

ولتقفي.. حتى تصير الثواني

فراشة حية

حتى إذا ما الموت لأقاني

كوني لجسمي تابوتاً وقبرية

يقول أبو تمام في قصيدته الشهيرة في وصف الربيع:

حتى غدت وهداتها ونجادهما فتتّين في خلع الربيع تبختر

يقدم أبو تمام في هذا البيت تضاداً لفظياً بين كلمتي: (وهاد - نجاد) نجح الجمع بينهما في إضفاء جوٍّ من العموم والشمول على البيت؛ مما ساهم في إبراز أثر الربيع على الأرض.. لماذا قفز هذا البيت بهذا الفهم إلى هنا؟!

بينما فيما سبق بالتحليل؛ أن الشاعر يقيم ثنائيات عقلية تقوم في قصيدته مقام فكرة الطباق اللفظي التي استعملها القدماء، أما هنا - في هذا المقطع - فهي المرة الأولى على ما نرى التي يقدم فيها الشاعر ثنائياته العقلية جنباً إلى جنب مع تضادات لفظية تؤدي ما أداه

الطباقي اللفظي في بيت أبي تمام السابق من عموم وشمول، يساهمان في إبراز صورته التي يسعى لتشكيلها في هذا المقطع، ولنستدل على صدق هذا ننظر في المقطع على النحو التالي:

فلتقفي يا ساعة رملية

إن لام الأمر المتصلة بالمضارع تؤدي إلى طلب محدد هو الثبات وعدم الحركة، كما أنها تنقل مستوى التعامل من صيغة الخبر في المضارع إلى صيغة الإنشاء الطلبي في الأمر، واتصال ياء المخاطبة بالفعل يجعلنا نتوهم المخاطبة عاقلة تستجيب لطلبه وأمره، لكن الأسلوب الإنشائي التالي المقدم في النداء: (يا ساعة رملية) يُفسر مقصود الضمير ويجعل الجملة استعارة مكنية تشبه (الساعة الرملية) بشخص عاقل يُؤمر، وينادي، وحذف المشبه به العاقل، وصرح بشيء من لوازمه (الأمر)؛ وهو ما يضيف على العبارة جواً تشخيصياً واضحاً، ويأتي النداء المفسر لمقصود الضمير ترشيحاً لجو الاستعارة الأولى، وتحقيقاً لامتداد لهذا المشبه الذي يُؤمر وينادي لئيبه ويستجيب.

(الوقوف) من حيث كونه ثابتاً وعدم حركة نقيض لمفهوم (الساعة الرملية) التي تجري مع مرور الزمن ثابتاً وسكوناً في مقابل حركة ونمو! هذا نموذج للثنائيات العقلية التي أشرنا إليها، يؤكد قوله آخر المقطع:

لتقفي.. حتى تصير الثواني

فراشة حية

وهنا، فالثبات والوقوف حالة تأبید، أما مفهوم (تصير الثواني فراشة حية) فهو مفهوم (تأقیت)؛ فوقوف الساعة موت على نحو ما للثواني، لكنه يرى أن وقوف الساعة يزيد الثواني قدرة على الهرب (من إحياء التشبيه في: الثواني فراشة حية).

يقدم لنا الشاعر هذه الثنائيات متجاوزة مع تضادات لفظية:

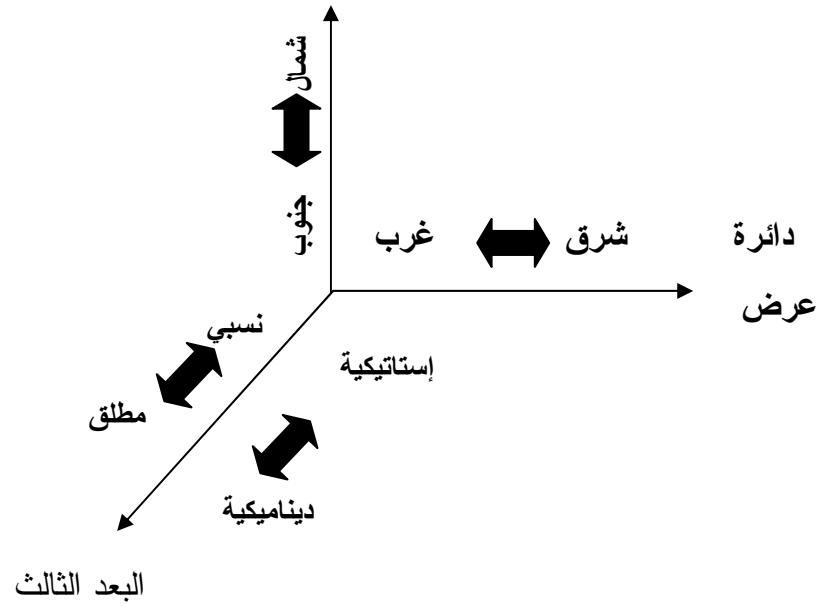
حتى أرى آخر الأرض الشمالية

حتى أجوس خلال الشرق والغرب

والأرض الجنوبية

فرغبته في أن يرى الأرض (الشمالية والجنوبية)، ويجوس خلال (الشرق والغرب) لا يمكن لنا فهمها إلا من خلال منظور التضاد اللفظي، الذي يؤدي الجمع فيه بين المتناقضات إلى الشمول والعموم كبيت أبي تمام السابق.. وكما نرى فإن زوجين من الثنائيات العقلية يوازيهما زوجان من المتضادات اللفظية في هذا المقطع القصير.. هل ثمة دلالة لهذا؟!!

يقدم الشاعر زوجي التضاد اللفظي في: (الشمال - الجنوب)، و(الشرق - الغرب)؛ أي خطي الطول والعرض الجغرافيين (أثمة ثنائية بينهما؟!) وهي الصورة العَرَضِيَّة للمسح الجغرافي، أما (الثبات - الحركة)، و(التأبيد - التآقيت) فهما بعدا ديناميكية اللحظة (حركيتها) أو إستاتيكيتهما (سكونها)، ويظل هاجس (التأبيد - التآقيت) يحمل ظللاً نسبياً ومطلقاً في الإطار العام للرصد؛ لتكتمل صورة ثلاثية الأبعاد يرسمها للحظته:



أي إن هذه الثنائيات العقلية التي يقدمها موازية للتضادات اللفظية تحقق للقصيدة بُعداً ثالثاً؛ قد يكون تجسيمياً أو امتداداً ما في مستوى ما.

المقطع الخامس:

لا الأرض أرضي ولا الأيام أيامي

يا جسمي الظامي

اشرب دماءك واحفر قبرك الدامي

في الريح، واجعل ظلك الممدود

طريدة، والشعر أشراكا وأنشودة

وارحل لتفتح بابك الموعود

واحمل حصاد الدهر

بعثره وابدأ من ظلام الغمر

تكويرة الأرض.. خذها طينة من وجهك الأسمر

وابدأ تقاويمها من سيفك الأخضر

يا جسمي الظامي

كن غيمة واسقط على أرضي.

بيّن الشاعر حالتين من التشظي تناوبتا عليه في المقطعين السابقين:

ففي الثالث: بيّن ثورة الغضب التي اعتملت في داخله، ورآها نارًا بين الضلوع، وفي الرابع: بيّن حالة اليأس الناجمة عن تعلقه بالأرض وغضبه منها، للدرجة التي جعلته في آخر المقطع يطلب أن تكون الساعة الرملية هي تابوته ومستقر دفنه لا الأرض.

أما في هذا المقطع؛ فيبدأ في بيان العلاقة الجديدة التي صارت بينه وبين هذه الأرض في أيامها الأليمة؛ وهو الشكل الثالث لهذه العلاقة بينهما:

لا الأرض أرضي ولا الأيام أيامي

مستهلاً حديثه بالنفي (لا) الذي يستنفر تركيز القارئ وذهنه، ويخلق توترًا يزيح دائرة علاقته التي أرساها بالأرض - عبر المقطعين الأول والثاني - وانتهى بها إلى كون هذه الأرض مملكته، ليرسي أفقًا جديدًا في التعامل بينهما هو التمرد والرفض:

صورة ص ٢٩٢

وهذا التمرد والرفض هو الوجه الآخر لعملية الاعتزاز الشديد الذي قدمه أول القصيدة، ويصبح تكرار النفي تأكيدًا لهذا الرفض المسيطر على شكل العلاقة الجديد: رفض الأرض بما

يحمله من معنى الاستقرار المكاني، ورفض الأيام بما يشير له من استقرار زمني، والمنطقي تبعاً لتنوع هذا الرفض ألا يجد الشاعر عوناً له غير نفسه:

يا جسمي الظامي

اشرب دمائك واحفر قبرك الدامي

في الريح.

ليجرد من جسمه آخر يخاطبه في استعارة مكنية (يا جسمي) يرشحها بالوصف (الظامي)، والأمر بعدها (اشرب - احفر) مؤكداً عدم وجود أعوان له وقبوله أي وضع إلا بين هؤلاء القاطنين هذه الأرض، حتى لو كانت حياته بسبب من محيطهم؛ فالأمر الإنشائي في: (اشرب دمائك) لا تتوقف قيمته عند حد الترشيح للاستعارة الأولى فقط؛ بل يتعداه إلى قبول الشاعر أن يرتدي قناع "دراكولا" الذي تقوم حياته على شرب الدماء لينفي جذور علاقته الإنسانية بهذه الأرض ومن عليها، وتأتي الإضافة لضمير الخطاب: الكاف في (دمائك) لتجعله لا يقبل (دماءهم) ليحيا عليها.. رفض متجذر للارتباط بهم: الأرض، والقوم، والزمان الذي يجمعهم؛ وهو رفض لا يتوقف عند الحياة، بل يتخطاها إلى الموت ذاته ليرفض أن تكون هذه الأرض مستقره الأبدي:

احفر قبرك الدامي

في الريح.

تتجمع هذه العلاقات كلها لتشكل كناية واحدة عن الرفض المطلق للحياة على هذه الأرض والموت فيها، والشاعر قبل أن يطرح علينا البديل يقطع ما تبقى من علاقة مع هذه الأرض:

اجعل ظلك الممدود

طريدة، والشعر أشراكاً وأنشودة

وارحل لتفتح بابك الموعود

واحمل حصاد الدهر

بعثره.

بأن يقدم لنا جملة: (ظلك الممدود طريدة) في موقع نصب المفعولين من فعل الأمر: (اجعل) وفاعل الأمر المستتر: أنت، يؤكد بكاف الخطاب المضافة إلى المفعول الأول: (ظلك) الذي يقدمه طرفاً أول في علاقة تشبيه، ويجعل مفعوله الثاني (طريدة) ركناً ثانياً لهذا التشبيه، وإيحاء التشبيه لا يمكن أن ننظر إليه ونعتبره في أذهاننا إلا عندما ندرك أن الظل موضع

التماس مع الأرض المرفوضة هذه؛ هو انعكاس لجسمه الظامي، أما المشبه به (طريدة) التي تجزر إشارة العروبة الواردة في (الساعة الرملية) بالمقطع الرابع؛ فإنها في الوقت نفسه توحى بحركة الصيد والقنص والرعب الذي يملأ (الطريدة) لتفر بحياتها، وتصبح المسألة لديها حياةً أو موتاً.. الأمر على هذا النحو مع الشاعر في هذا التشبيه: ذلك طريدة؛ حيث يطلب من ظله وانعكاس تواجهه على الأرض الفرار المستمر لينجو بروحه وحياته، وبناءً عليه، فجملة:

وارحل لتفتح بابك الموعود

الواردة بعد هذا التشبيه تؤكد محنة المواطنة الوجودية: الرحيل الذي يعني التحقق، الرحيل إلى الغربة التي تعني المواطنة، فيصبح مواطناً في غربته بعد ما صار غريباً في وطنه، يقول التوحيدي في إشاراته:

"أين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل لحظة ونصيبه من حبيبته وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان"^(١١). وهو وضع نجده في شعره في مراحل لاحقة أيضاً.

أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل

وتركت وقع خطاي في سر الشجر

واساقت ما بين عيني والبلاد

زمردات من حجر..

(قصيدة: موتٌ ما.. لوقت ما

ديوان: أنت واحدها..)

إن الفهم الذي يقدمه الشاعر في هذا التحول من علاقته بأرضه؛ يناسب مذهب التوحيدي: "هذا وصفُ رجل لحقته الغربة فتمنى أهلاً يأنس بهم، ووطناً يأوي إليه، ونديماً يحل عقد سره معه... هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهبط أنفاسه، وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قربهِ"^(١٢).

والإشارة التي تنص هذا الفهم مع التوحيدي ليست من باب التزيّد، فالشاعر دارس للفلسفة، مهموم بالتراث، والمقطع نفسه يقول هذا ويؤكد فيه بعد:

واجعل ظلك الممدود

طريدة، والشعر أشراكاً وأنشودة

وارحل لتفتح بابك الموعود

واحمل حصاد الدهر



بعثره...

وذلك إذا اعتبرنا عبارة: (حصاد الدهر) كناية عن موصوف هو شعره، الذي حوَّله التشبيه - أول المقتبس - أشراكاً وأنشوطاً.. أما جملة: (بعثره) فهي التي تؤكد ما زعمناه من تناصٍّ مع التوحيدي: مع الأفكار والرؤية؛ بل الحياة نفسها، وذلك إذا تذكرنا محنة التوحيدي التي انتهت به إلى حرق كتبه ورسائله بعد أن وجد نكراناً لفضله وقيمته وسط قومه وأهله^(١٣). إن الحل أو البديل يقدمه الشاعر في إشارة ثانية لسفر التكوين الذي اختار هيكله في القراءة لعلاقته بالأرض:

ابدأ من ظلام الغمر

تكوين الأرض... خذها طينة من وجهك الأسمر

وابدأ تقاويمها من سيفك الأخضر

يا جسمي الظامي

كن غيمة واسقط على أرضي

فالأرض - التي سيبدأ تشكيلها بديلاً عن السابقة هذه المرة - سوف يخلع عليها صفاته ونبضه في كنياته: (خذها طينة من وجهك الأسمر): فالطينة التي يقدمها حالاً من فعل الأمر (خذ) هي المادة الأولى للخلق، وهو ما يناسب رغبته في البحث عن أفق جديد، والاستعارة المقدمة في ختام المقطع: (يا جسمي الظامي) تحيلنا مرة أخرى إلى مفتتح المقطع، لكن فعل الأمر: (كن غيمة...) وهو ترشيح الاستعارة الذي يحيلنا لمقطعه الثاني من القراءة:

يؤرخ لي شجر وغيوم هي الخطوات

الملينة بالماء.

سيقدم مرادفات الترابط بينه وبين أرضه المختارة من جديد، كما قدمها أول مرة للأرض التي أنكرته، وهي مفردات الاعتراف - من هذه الأرض - بفاعليته وقيمته وأثره لا إنكارها له، وعليه فإنه يخاطب جسمه قائلاً:

يا جسمي الظامي

كن غيمة واسقط على أرضي

في دعاءٍ بالسقيا لهذه الأرض المختارة جرياً على عادة القدماء؛ مما يؤكد دور الساعة الرملية والطريدة والتوحيدي في الإشارات التراثية بالقصيدة؛ لا بد من أن يستحضر في ذهن ما قدمه من قبل من عطاء للأرض السابقة، ويظل عنصر المفارقة القائم في عطائه المستمر،

ونكرانها وجودها المستمرين والمتوازيين معاً قد يكون مبرراً لمفتتحه الغاضب في أول المقطع:

لا الأرض أرضي ولا الأيام أيامي.

المقطع السادس:

بيننا في المقطع الخامس ما قرره الشاعر من قطيعة بينه وبين أرضه ومن عليها، كما أشرنا إلى روح التوحيدي الظاهرة في المقطع، وعلى هذا فقد قبلنا نبذة اليأس التي سيطرت على خطاب مقطعه السابق في محاولة منه للبحث عن أفق آخر يبدأ منه.

والتداخل الذي يصنعه الشاعر الذي الهم العام المتمثل في حال البلد (١٩٦٨م)، والهم الخاص الذي قد يتمثل في إهدار مكانته التي يرى أنه يستحقها؛ كان محرك البحث والتغيير في مقطعة السابق، ومع بداية رحلة البحث عن مستقر جديد، يبدأ المقطع السادس:

كل البلاد الغربية

لما تزل في انتظاري

والتقريرية التي يمنحها هذا الخبر هي تقريرية خالي الذهن المقدمة بلا أي أدوات تأكيد، جاعلاً من مبتدئه (كل) مضافاً إلى (البلاد الغربية)؛ ليحقق شمولاً وعموماً يتفقان مع هاجس الأرض الأولى، وتصبح (كل البلاد الغربية) بدائل مطروحة للنقاش والاستقرار فيها.

وخبر المبتدأ (لما تزل في انتظاري) الذي يقدمه جملة فعلية يعتمد فيها على (لما) أداة النفي الجازمة التي تجعل النفي ممتداً من الماضي إلى وقت الكلام، واسم (تزل) هو الضمير المستتر (هي) العائد على المبتدأ (كل البلاد الغربية) رابطاً بين ركني الجملة الاسمية، لكن هذا الربط يجعل الجملة استعارة مكنية تجعل من (البلاد الغربية) عاقلاً ينتظر قدوم هذا المهاجر، وهو بصيغة العموم والشمول التي افتتح بها المقطع يحقق نوعاً من العزاء لنفسه ويشجعها على الهجرة، معدداً تفاصيل ما يمكن أن يقدماه هو والبلاد الغربية كلاهما للآخر:

في الزيت تقدح ناري

وفي الليالي الرهيبة

عيناى للطير عش

وللسفين منارة

وللعذارى قوارير عطر

وللفطيم فطيرة

ولليتامى أب غائب.

وللقلوب الكسيرة

تواصلات وشمس

مخبوءة لا تراها

إلا العيون الضريرة

إذا نظرنا في هذه الأسطر نجد الشاعر يهتم أول ما يهتم بإبراز من يُقدم له، لا ما يُقدّم له، تعبيراً أصيلاً عن إنكار الذات والإيثار، وبالتالي نستشف موقفاً يؤازر ما ذهبنا إليه في الفصل الأول، وهو اهتمام الشاعر بمن يستحق أن يُصنع له المعروف، لا بما يُصنع له، فأولاً الإنسان، ثم ما تؤديه له بعد ذلك.

والكناية المتناثرة في طول هذه الأسطر تعتمد على صورة ممتدة أساسها الأول كلمة (عيناى) مشبهاً في مجموعة صور مترابطة بعضها وراء بعض، كلها تشبيهات مؤكدة، تعتمد المبتدأ والخبر ركني التشبيه، ثم شبه الجملة الذي يخصص حقل العطاء (للطير - للسفينة - للعدارى - لليتامى - للقلوب الكسيرة)؛ فالمبتدأ المشبه هو عيناى، والمشبه به أخبار تتنوع (عش - قوارير عطر - أب غائب - منارة - فطيرة - تواصلات وشمس)، وتتراتب جمل التشبيه بعضها وراء بعض:

١ - عيناى للطير عش.

٢ - عيناى للسفين منارة.

٣ - عيناى للعدارى قوارير عطر.

٤ - عيناى للفطيم فطيرة

٥ - عيناى لليتامى أب غائب.

٦ - عيناى للقلوب الكسيرة تواصلات وشمس مخبوءة.

وكما ذكرنا، فشبه الجملة هو أساس اختيار المشبه به (في جملة التشبيه الواحدة)، فالطير يناسبه العش... وهكذا.. إلخ التشبيهات، وتعدد المشبه به للمشبه الواحد (عيناى) يوحي لنا بتعدد الإمكانيات التي يستطيع أن يقدمها هذا المهاجر الذي يتخذ قناع الحكي على لسان الشاعر، وتصبح العودة لجملة المفتتح: (كل البلاد الغربية لما تزل في انتظاري) في نهاية المقطع إكمالاً وتأكيذاً لحالة عطاء هذا المهاجر، ويصبح المقطع كله حواراً داخلياً يجري بينه وبين نفسه التي تحمل قدراً من التردد، ويصبح الخبر في جملة المفتتح عند تكرارها بعد هذا المونولوج الداخلي تنزيلاً للمتردد (نفسه) منزلة خالي الذهن لإقناعه، يؤكد هذا جملة الختام:



والأرض مفتاح داري:

فهي اسمية للتقرير، فيها قيمة كبيرة، ولا تحمل إلا تشبيهاً واحداً بين (الأرض) مشبهاً، و(مفتاح داري) مشبهاً به، ويبقى إحياء التشبيه بأن علاقته بهذه الأرض التي صيغت من سمرة وجهه سيحملها معه في أي مكان لتكون كلمة سرّه للاستقرار في أي مكان آخر.

هذا عن القصيدة، فماذا عن القراءة؟! *

البلاد البعيدة تفتح أبراجها

وترش شوارعها عطشاً موسميّاً

وتلبس جدرانها موعداً آجلاً

يتفتّح تحت الأراميل والنقش

نمنمةً ورسوماً ملونةً بدم

الأضحيان.

إن جملة المفتاح الاسمية ركيزة قراءته - كما بالقصيدة الأصلية - لكن تغير وصف البلاد من (الغريبة) في القصيدة إلى (البعيدة) في القراءة؛ قد يحمل رؤية يكشفها لنا التحليل، فأساس تناول هذا المقطع هو ما استقر عليه شكل العلاقة وانتهى إليه بنهاية المقطع الخامس.

والشاعر صاغ جملته الافتتاحية اسميةً جاء مبتدؤها الاسم الموصوف: (البلاد البعيدة)، والصفة يستخدمها الشاعر الآن - أعني في القراءة - لبيان موقفه؛ حيث تخطى التردد الذي انتابه في القصيدة الأصلية، وأقام ثنائية (القرب - البعد) محل (المواطنة - الغربة).

فكرة (المواطنة - الغربة) فكرة عاطفية مثالية، أما ثنائية (القرب - البعد) فهي موقف فكري واقعي، وعلى أساس مرادفات هذا الموقف الفكري ومحدداته قد يظهر الدور العاطفي فيما بعد، فتظهر فكرة (المواطنة - الغربة) مرة أخرى بتجلٍ مختلف ومرادفات جديدة.

وجملة الخبر الفعلية (تفتح أبراجها)، يقدمها ويشارك معها بحرف العطف (الواو) جملتين أخريين يجعلهما مكملتين لدور الخبر في أداء المعنى: (ترش شوارعها عطشاً موسميّاً، و(تلبس جدرانها موعداً آجلاً)، وهي الجمل التي تجعل للاستعارة دوراً أصيلاً في تشكيل الصورة هنا: من جعل البلاد تفتح أبراجها، وترش شوارعها عطشاً، وجدرانها تلبس موعداً، لكن صورته لا تتوقف عند دور هذه الاستعارات المترابطة مع بعضها، بل يمكننا أن ننظر في الجمل نفسها ونقيم منها تعبيرات كنائية عن اللفظة وانتظار قدومه، وهو الموقف الذي أرساه المقطع الأصلي؛ حيث نعتبر في أذهاننا دلالة المفعول (أبراجها عطشاً - موعداً آجلاً) في

سياقات جملة الثلاث التي صاغها مع بعضها في عقد (الخبر النحوي) للمبتدأ، وعلى كل فهذا ليس انتظاراً مجانياً أو لهفة بلا مقابل: إنه يعرف ثمن هذه الלהفة وسر هذا الشوق إليه في قدراته الأكيدة على العمل الجاد والاستعداد للعرق:

وتلبس جدرانها موعداً آجلاً

يتفتح تحت الأراميل والنقش

نمنمةً ورسوماً ملونة بدم

الأضحيات.

في تعبير يخرج من بوابة (الجمل بعد النكرات) تصبح جملة: (يتفتح تحت الأراميل والنقش نمنمة ورسوماً ملونة بدم الأضحيات) صفةً للمفعول النكرة: (موعداً) تجعله (وردة تتفتح) في استعارة جميلة يتداخل فيها المشبه (موعداً) السابقة عليها: تلبس جدرانها موعداً، ويصبح لإيحاء شبه الجملة: (تحت الأراميل والنقش) تأكيد على قيمة العمل المتقن في تحقيق هذا التفتح؛ وهو ما أكدته الحال (نمنمة) الذي يضيف لمهارة الصنعة وفنها بُعداً جديداً.

وعلى هذا الأساس يصبح المفتتح: (البلاد البعيدة... الأضحيات) جملةً اسمية واحدة بدأها بالمبتدأ، فالصفة، فخير جملة فعلية، فمعطوفين على هذا الخبر، فجملة صفة للمفعول في الجملة الثانية التي عطفت على الخبر.

يتكسّر وجهي ولائم في الحلم..

رائحتي لليتامى أبّ غائب يتأهب

فوق الخيول العصية

يحمل من كل شيء سلالاً

مثقلة بالهدايا وألبسة العيد

في خطواتي فطائر محشوة بزواج

الأميرات والليل والكائنات الأليفة

كل البلاد البعيدة لما تزل

في انتظاري.

الشاعر هنا يفصل ما أجمله في القصيدة الأصلية: ولليتامى أبّ غائب.. فيرصد ما تمثله صورة هذا الأب الغائب لليتامى من قيمة مادية: يحمل من كل شيء سلالاً/ مثقلة بالهدايا وألبسة العيد/ في خطواتي فطائر محشوة..

ومن قيمة معنوية: زواج الأميرات والليل والكائنات الأليفة،..

وعلى هذا تتأزر القيمتان معاً لجعل البلاد البعيدة في انتظاره، لكن موقف الانتظار هنا موقف متغير قدم قبل ذلك في القصيدة الأصلية؛ حيث كانت البلاد هي الفاعل والمحرك "في الزيت تقدح ناري"، أما الآن فبعد أن أرسى في بداية المقطع قيمة العرق والجهد اللذين سيبدلهما؛ تتغير الصورة قليلاً ليمتلك هو الفاعلية:

أنا وهج النار، سر الحرائق في

زيتها... كلما بدل الليل موسمه

وارتغت في الأباريق دمدمة

العطش الحجري وصلصل

خوف الينابيع تحت خيول

البرابرة... انكسرت طينة الذاكرة

وفتحت فيها النوافذ للنار

والغيم، كسرت وجهي مرايا

نعاس على أول الحلم

فانفتح النهر،

مستخدمًا ضمير المتكلم (أنا) مبتدأ بما يطرحه من معاني الاعتزاز بالنفس، وجاعلاً الضمير نفسه مشبهًا في تشبيه مؤكد: (أنا وهج النار)، ثم يضيف له خبرًا ثانيًا (سر الحرائق في زيتها)، ونحن لا نستطيع اعتبار شبه الجملة (في زيتها) الواردة مع الخبر الثاني بمعزل عن جملة تشبيهه الأولى (أنا وهج النار) لأن المعنى يتطلب ذلك؛ حيث يتحول المعنى باعتبار شبه الجملة إلى كناية عن عطائه وقيمته بالنسبة لهذه البلاد، وهي الكناية التي تجعله مستقرًا (في) زيت نيرانها في أحلك اللحظات.

في المقتبس السابق يعتمد الشاعر على جملة المفتتح الاسمية (أنا وهج النار)، ثم جملة شرط فعلها (بدل) ويعطف عليه (ارتغت - صلصل)، ثم جوابها (انكسرت) وما عطفت عليها (فتحت)، ثم النتيجة المترتبة على هذا (فانفتح)، ويمكننا فهم وجود جملة الشرط (كلما بدل... انكسرت) إذا قدرنا موضع الحذف (النقطتين) جملة: يحدث هذا؛ لتصبح جملة الشرط حالاً من الفعل المحذوف، وهو التقدير الذي يجعلنا نربط مرادفات التشظي الواردة في المقطع من انكسار لطين الذاكرة وتكسير للوجه بثنائية (القرب - البعد) الواردة أول المقطع، كما بالتحليل.



والمرادفات التي تصنع لنا جملة الشرط تظهر في جمل:

- بدّل الليل موسمه.

- ارتغت في الأباريق دمدمة العطش الحجري.

- صلصل خوف الينابيع تحت خيول البرابرة.

وكلها تعبيرات كنائية تصنع الأولى منها امتداداً واضحاً بما يحمله من ظلم وظلمة، ويصبح بالتالي لجملة المفتتح: (أنا وهج النار، سر الحرائق في زيتنها) بعداً أعمق وأشد في الحاجة لهذه النار لمكافحة هذا الليل متغير المواسم.

والثانية التي تجعل الأباريق مكان شرب الماء، ترتغي فيها دمدمة العطش؛ حيث يقدمها الشاعر فعلاً ماضوياً للتوكيد، ثم شبه الجملة المقدم بحرف الجر (في) ليؤكد على المفارقة الحادثة، والتقديم بما يوحي به من اهتمام بهذه (الأباريق)، ثم الفاعل (دمدمة) بما توحيه الكلمة من قوة ورهبة، ومع مضافها (العطش) يتحول التعبير (دمدمة العطش) إلى كناية عن تجبر هذا العطش، وتبذر الصفة (الحجري) تقوية لمعنى الكناية الأولى في: بدّل الليل موسمه.

أما آخر مرادفات فعل الشرط فهو جملة (صلصل خوف الينابيع تحت خيول البرابرة)؛ لتصبح ترشيحاً لما بذره (العطش الحجري) بخوف الينابيع، وتعليلاً لمفارقة السطر الثاني: فالينابيع مصدر الماء للأباريق يصلصل خوفها، في استعارة تجعل الخوف حاداً واضحاً وشاملاً عيون الماء كلها، ويأتي شبه الجملة: (تحت خيول البرابرة) ليدعم (صلصل) أساس الاستعارة، وتبرز كلمة (البرابرة) إيماءة إلى الدخيل الأجنبي، ودوره فيما يحدث من مفارقات هذا التشظي.

جمل الجواب الماضوية تحمل مرادفات جديدة لحالة التشظي، فتبدأ بالفعل (انكسرت) صيغة انفعلت الصرفية، وما توحى به من ذاتية للحدث: ذاكرة تأكل نفسها، في كناية عن فقدان للهوية والتاريخ قد يناسب إما الحلم وإما التماهي التام مع خيول البرابرة المقدمة قبلاً.

أما (فتحت فيها النوافذ للنار والغيم - كسرت وجهي مرايا نعاس على أول الحلم) فتبرز بها قيمة (فعل) بما تطرحه من قوة وجهه بذلاً في محاولة الفتح والتكسير؛ لتكون باباً مناسباً للوصول إلى الماء الذي ضل طريقه تحت خيول البرابرة.

(فانفتح النهر) في استجابة مسرعة (بالفاء) لجهد (صيغة فعل) حاملاً مرادفات الحياة

في مقابل التشتت والضياح السابقين:

وجهي الجزيرة في النهر، يلتم



من حولها الطمي، تسكن في
عشبتها أمم من شظايا المحار
المفضض والسماك المتوهج
بالزرقاء - الخضرة - الأعين الذهبية
والطحالب المتكسر في خطوة النهر
دار تدوم في القاع.

واستخدام مرادفات الحياة المائية بالمقتبس ناجح في إحداث التوازن بالمقطع، وضبط
طرفي المعادلة: من (الجزيرة) بما توحى به من تماسك، مشبهاً به، والوجه مشبهاً؛ يعيد شمل
الوجه المتكسر قبلاً، إلى: (يلتم من حولها الطمي) في مقابل (انكسرت طينة الذاكرة)، إلى
شظايا المحار المفضض التي تسبح مع السمك المتوهج في استعارة، تجعلهما أمماً تسكن، إلى
الطحالب التي تتكسر في خطوة النهر، وتصبح في تشبيه مؤكد داراً.. كل هذه مرادفات كاملة
لحياة مائية قد تعادل دمدمة العطش الحجري السابقة، وتجلب إلى الذهن ما فعله في مقطعه
الثاني من القراءة من تناسٍ مع سفر التكوين؛ فمن الماء تخلق الحياة، وهذه الحياة التي تشكلت
تناسب القدرة التي أصبح يمتلكها في نهاية المقطع:

أكتب ألوية، ومفاتيح للأرض.

المقطع السابع:

ختام المقطع السادس: قصيدة وقراءة مناسبة للتحويل الذي نرصده في لغة الشاعر في
هذا المقطع؛ ففي القصيدة والقراءة انتهى الشاعر إلى بيان القدرة التي امتلكها مع بداية المقطع
السابع.. يستمر الشاعر في بيان هذه القدرة إلا أن اللغة تتغير قليلاً:

- ١ - هذا أنا...
- ٢ - أبدأ رسم الطقوس
- ٣ - دمي على جبهتي،
- ٤ - عيناى رمح مغمس في الشمس
- ٥ - وفي ضلوعي جعبة السهام
- ٦ - والأرض من تحتي حصان شمس
- ٧ - والبرق خبز شعائري



٨- والأفق طير الغمام

٩- وسكني حلم طائف بالرءوس

١٠- فابدأ - معي - يا أيها الشعب - رسم الطقوس.

فاستخدام اسم الإشارة (هذا) مبتدأ يصنع مع ضمير المتكلم (أنا) الجملة الاسمية الافتتاحية في هذا المقطع؛ ينبهنا إلى أنه سيعرض صورة مخالفة لما نعرفه، أو يعرض صورة لا نعرفها للشخص الذي نعرفه.. والحق إن التصعيد الثوري ونبرة الخطاب اللذين قدمهما الشاعر في هذا المقطع يجعلاننا ندش من هذا التحول الذي سار بالنص إلى لغة خطابية تقترب من لغة الشعارات التي تستخدم في أدبيات الخطاب السياسي حول الثورة وتحالف قوى الشعب والتغيير.

يبدأ المقطع كما أشرنا بالإشارة التي تصنع مفارقة وتحفيزاً للقارئ، واستنفاراً له لمتابعة هذا التحول؛ فيقدم في أربعة أسطر (الرابع، والسادس، والسابع، والثامن) أربعة تشبيهات مؤكدة، تعتمد كلها على المبتدأ: (عيناى - الأرض - البرق - الأفق) مشبهاً، والخبر: (رمح - حصان - خبز - طير) مشبهاً به، ويقدم امتداداً للمشبه به في صفات (مغمس - شمس - شعائري)، علاوة على إحياء الاستعداد والتحفز في إحياء الاستعارة (السطر الخامس: وفي ضلوعي جعبة للسهم) التي تجعل عظامه ذاتها سهماً توشك على الانطلاق.

الدم، والرمح، وجعبة السهم، والحصان الشموس، والطير "حمام الرسائل"؛ هي مرادفات حرب كاملة بالتراث العربي، وهي الحرب التي يقدمها الشاعر في ستة أسطر فقط (٣ - ٩)، فإذا أضفنا إليها الأسلوبين الإنشائيين: فعل الأمر: ابدأ في البيت التالي، والنداء: يا أيها الشعب؛ فسنعرف لحظتها ما الداعي وراء قولنا بوجود تحول في لغة هذا المقطع في لغة زاعقة، وإذا وضعنا هذا التحول جنباً إلى جنب إحياء الاعتزاز الشديد في جملته الافتتاحية: (هذا أنا) فهل يحق لنا أن نفهم أن الشاعر يريد تثبيت صورة خلاف المستقرة؟ أريد أن يستبدل صورة الشاعر المفكر صاحب الرؤية والموقف الفلسفي شعراً ليقم مكانها صورة الثوري المناضل؟! ربما.

المقطع الثامن:

لا يزال الشاعر يبحث عن الأرض البديلة التي يقيمها وفق قوانينه ومعاييره، ويجعلها مملكته الخاصة، والفشل المتلاحق في تحقيق حلم اليوتوبيا المثالي هذا؛ ربما كان هو الدافع

وراء تحول لغة الخطاب الشعري في المقطع السابع إلى لغة زاعقة خطابية؛ فمع بداية المقطع يقرر الشاعر الفصل بين الواقع والحلم الذي لم يتحقق:

أعرف أن الأرض والمملكة

التي سوف تجيء

لما تزل في شجر الظلام

تفاحة معلقة

أعرف أنها بوابة مؤصدة

بعيدة

لكنني أشمها في برعم

أذوقها في المطر البريء.

يكشف هذا الوعي (الفصل بين الواقع والحلم) استخدام الفعل المضارع: أعرف، أما المصدر المؤول: أن + معموليها فيؤكد هذا الوعي (إنّ + الجملة الاسمية)، أما العطف على اسم إن (الأرض والمملكة) فهو الفاصل بين (الواقع) المتاح، والمثال (اليوتوبيا). واستخدام التسوية في جملة الاسم الموصول المقدم صفة للمعطوف؛ يؤكد أن الحلم المثالي هذا (لما) يتحقق وبعيد المنال بعض الشيء؛ لذا نجح الشاعر في جعل خبر (إن) جملة فعلية يفتتحها بالنفي (لما) ليؤكد به على نفي هذا التحقق ربما لفترة غير معلومة.. وخبر الناسخ (لما تزل) نفسه: تفاحة معلقة، يقدمه الشاعر مشبهاً به في علاقة تشبيه تربطه باسم إن.

لم نلجأ إلى تأويل المشبه في هذا التشبيه بالضمير المستتر في (لما تزل..)؛ لأن الربط باسم إن (الأرض) له دلالة على بنية الجملة الشعرية عند عفيفي مطر؛ حيث يقدم الطرف الأول في علاقة (ما)، وبعد جمل يعود إليه ليقدم الطرف الآخر الذي يكمل به دائرة العلاقة سواء أكانت تشبيهاً كما في حالتنا هذه، أم أي صورة أخرى.. وعلى هذا نتعامل مع التشبيه هنا من خلال الامتدادات التي يطرحها لكل ركن من أركان التشبيه، ليطوره إلى نوع جديد، فالأرض مشبه، وتفاحة معلقة مشبه به في بنية التشبيه المؤكد منزوع الأداة، لكنه لا يكتفي بهذا؛ بل يشبه حالة الأرض والمملكة التي سوف تجيء (محققاً الامتداد هنا بالعطف والصفة) بحالة (التفاحة المعلقة التي لما تزل في شجر الظلام)؛ لتتحول الصورة إلى تشبيه تمثيل.

ولا ننسى ما تبذره عبارة (شجر الظلام) نفسها من غموض يناسب عدم الاهتمام إلى مكانها، ويعيد إلى الأذهان ظلام سفر التكوين السابق، لكن الأمر مختلف الآن؛ فهو قد توصل فيما سبق إلى علاقة مع هذه الأرض تسمح بالإحساس بها؛ لذا تأتي عباراته بعد ذلك:



أعرف أنها بوابة مؤصدة

بعيدة

لكنني أشمها في برعم

أذوقها في المطر البريء

أسمعها تضحك في اصطدام

السيف بالهواء

تعبيراً كنائياً يمتد ليعبر عن إحساسه بها على الرغم من كل بُعد قائم بينهما، وهو يرسخ هذه الكناية في كلمات (أشمها - برعم - أذوقها) التي ترشح لعلاقة التشبيه المقدمة قبل ذلك، وتجعلنا نتقبل منه تجليات مختلفة لعلاقته بهذه الأرض:

أنظرها تطلق من أبراجها

المديدة

عصفورة الصرخة

والقصيدة الممزقة

وتستغيث...

(أشمها - أذوقها - أسمعها - أنظرها) أفعال الحواس الأربعة التي تربط هذه الأرض بالبعد، وغاب فعل الحاسة الخامسة (ألمس) الذي قدمه في المقطع الأول ليؤكد هذا البعد القائم بينهما؛ وهو (أي البعد) حجر الزاوية في بناء هذا المقطع:

آه يا مدينتي البعيدة..

أنا أشير بالسيف إليك..

فاصمدي وانتظري

الفتح قادم إليك في خميسه

فتوجي رجاله بالمطر..

ومستوى البعد تؤكد لغته من استخدام لاسم الفعل المضارع (آه)، ثم النداء: بـ (يا) دون غيره، ثم وصف المدينة نفسها بالبعيدة، وهذا البعد المطروح يكسب (المدينة) صورة استعارية تجعلها عاقلاً ينادي، ويقرر اعتزازه الشديد بها بالإضافة إلى ياء المتكلم (مدينتي): بعد مكاني وقرب وجداني في لحظة واحدة، واستخدام الشاعر في خطابه لتلك المدينة أفعال الأمر: (اصمدي - انتظري - توجي)، ومحاولة تشجيعها ورفع روحها المعنوية في جملة:



الفتح قادم إليك؛ كلها أمور ترشح الصورة الاستعارية للمدينة بالعقل الذي يُنادى عليه، ويؤمر، ويُتحدّث إليه، ويُطلب منه، أما أمر السُّقيا: (توجي رجاله بالمطر) فيحمل دلالات تجذر إحساس العروبة في الصورة وتدعم ما بذره قبل ذلك في المقاطع السابقة.

القراءة:

يتخذ الشاعر في قراءته للمقطع الثامن من (الليل) مدخلاً لطرح رؤيته الجديدة كعادته في اتخاذ كلمة أو جملة من المقطع القديم مدخلاً يلج منه لقراءته الجديدة:

الليل مركبة الأبنوس

على اليم،

أشرعت النخل منقوشة

بمناويل من ظل البرق

لي امرأة وسرير المسافة

بين الينابيع

والليل بما يحمله من ظلل الدوران مرة أخرى في فلك سفر التكوين، أو الظلمة وعدم الهداية؛ يقدمه الآن مدخلاً لحلم نلّم منه صورة أسطورية لامرأة تتلبس الحلم ويتلبسها في آن:

ها أنت مثقلة

بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج، بيت الحياة

وعشاقك ازدحموا تحت جلدي

ومثقلة أنت:

زينتك القمر الذهبي

تغذي هذه الصورة الأسطورية لامرأة الحلم صورة الماء التي قدمها بدءاً من المقطع السادس لقراءته وتنمو معه في هذا المقطع من القراءة لتصبح بهذا الشكل:

أشهد أسماء شعب عصى الولادة

تطلع من الماء.

وصورة الماء – الذي جعل منه كل شيء حي ليست التجلي الوحيد للثقافة العربية في هذا المقطع؛ فهي تتجاوز مع مرادفات: الفراتين، والنيل، وسُهيل، والرمل، والقبيلة، والمدن البدوية، والهواج، والصعاليك، ووند الخيمة، ما معنى هذا كله؟

إن الصورة الأسطورية لهذه المرأة، والماء، ومرادفات التراث العربي يبدو معناها
جلياً في لغة الشاعر على النحو التالي:

١ - الليل مركبة الأبنوس على اليم

(الليل) فاتحة القراءة، مبتدأ الجملة، مشبه في تشبيهه مؤكد، طرفه الآخر هو الخبر وما
أضيف إليه: (مركبة الأبنوس). أما شبه الجملة (على اليم) المتعلق بصفة محذوفة (المستقرة -
الكائنة) فهي تؤكد ما بذره إحياء التشبيه من تجسيد لهذا الليل في كينونة ملموسة، ولتتمكن
سفينة الليل من الإبحار يلزمها شراع ما:

أشركة النخل منقوشة

بمناويل من ظلل البرق

وهو شراع يكمل دائرة المرادفات الأسطورية للأشياء، بأن يقدم لنا (ظلل البرق) في
استعارة تجعلها مادة صنع الشراع، وهو يحقق بهذا المدخل تهيئة نفسية لأن نتلقى ظهور
(امرأة ما) ظهوراً أسطورياً بقبول حسن:

لي امرأة

زمني درج تنهادي

عليه إلى أول النهر

قلبي مخاضتها المطمئنة

عشباً وحصباء بين الفراتين

والنيل.

إن جمليتي الصفة اللتين يقدمهما لكلمة (امرأة) النكرة هما ما يوافق مدخله الأسطوري
السابق، ويلقي بظلال هذه الأسطورية على المرأة نفسها؛ فصفته الأولى: (زمني درج تنهادي
عليه إلى أول النهر) التي يقدمها تقريرية تخلص من المؤكدات؛ لتتناسب حالتنا نحن المخاطبين؛
تبدأ بالتشبيه القائم بين ركنيها: (زمني) مشبه، و(درج) مشبه به، وتنتهي بترشيح للمشبه به
بفعل لازم، (تنهادي عليه) ولا يفلت من أيدينا ما يوحيه فعل الجملة (تنهادي) من إحساس
بالثقة والاطمئنان الكاملين؛ وهو ما أكدته جملة الصفة الأخرى:

قلبي مخاضتها المطمئنة

عشباً وحصباء بين الفراتين

والنيل

يجعل قلبه (موطن إحساسه وعاطفته) مشبهًا، وموطئ قدمها (مخاضتها) مشبهًا به
والوصف الذي قدمه لهذه المخاضة (المطمئنة)، والكناية الجميلة لأثرها عليه:

عشبًا وحصباء بين الفراتين

والنيل

والتي تبين سعادته الغامرة بما يمنحه كل منهما للآخر.

والليل مركبة الأبنوس على اليم

أهبط..

والشاعر يقدم طرفًا جديدًا في علاقته بهذه (المرأة): فبينما (تتهادى على زمنه)، يهبط
هو، إنهما فعلاّن متوازيان يقدمان صورة لحدث من طرفين، أولهما: المرأة التي يدور
الخطاب عنها بصيغة الغائب، وفي اللحظة التي يعود فيها إلى جملة الافتتاحية ليقدم نفسه
بضمير المتكلم يخاطب هذه الغائبة في التفات بلاغي يرسخ بعضًا من سماتها:

ها أنتِ مثقلة

بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج، بيت الحياة

وعشاقك ازدحموا تحت جلدي

ومثقلة أنت:

زينتك القمر الذهبي

شظايا العروش ألممها من

نقوش الخرائب

وكر العقاب الإلهي أنقشه بين

نهديك

والسمة الأولى التي ينبهنا الشاعر إليها في خطابه هي عنفوان أنوثتها وجمال
تقاسيمها، وهي السمة الواقعية لجمال المرأة، والتي حظيت بخطاب الشعر العربي في عصوره
كلها بدءًا من امرئ القيس، وليس انتهاءً بعفيفي الذي يقدمها لنا في كناية غريبة:

ها أنتِ مثقلة

بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج، بيت الحياة

وهي الكناية التي تجعلها مصدر الحياة، وتتحول أجزاء جسده ومكوناته الداخلية إلى عشاق لها:

وعشاقك ازدحموا تحت جلدي

والاستعارة التصريحية المقدمة في المشبه به المصرح به (عشاقك) هي التي تبين أن هذه المرأة هي له سر الحياة، وأصل الخليقة لا الذكر، وتظل جملة (وكر العقاب الإلهي أنقشه بين نهديك) حاملة أذهاننا إلى الجو الذي قدمه الشاعر في المقطع الثاني لقراءته.

لقراءة الأجزاء المتبقية من هذا المقطع؛ يجد الباحث نفسه مضطراً للقفز إلى آخر سطور هذا المقطع، وربطه بسطرٍ أوليٍّ سابق؛ لأنه في ضوء علاقة السطرين سنقرأ ما بينهما بشكل مختلف بعض الشيء، فنجدده يقول في آخر سطور المقطع:

زمني أفق يتقوس بين الفراتين

والنيل..

إذا فهمنا التشبيه المقدم هنا فهماً مكانياً؛ فسنجدنا نحوله إلى رقعة جغرافية تمتد بين النيل والفرات شاملة داخلها شبه الجزيرة العربية، وهي الرقعة المكانية التي شهدت بدايات دولة الإسلام التي أرسى قواعدها الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم)، ثم الخلفاء الراشدون فالدول الإسلامية (الأموية - العباسية)، ونعود من هذا الفهم لنقرأ جملته:

زمني درج تتهادى عليه إلى أول النهر

مرة أخرى؛ لتصبح المرأة التي تتهادى في هذه الرقعة هي الأمة العربية بحالاتها المختلفة التي يرصدها، وتصبح جملة (وكر العقاب الإلهي) كناية عن الرقعة الجغرافية التي شهدت موطن الرسائل السماوية من البدء حتى المنتهى، ويستمر هذا الفهم عبر المقطع ويتأكد من خلال:

دائرة الرمل تكتب فيها الرياح

نبوءتها وتخط طوالها:

زمن ملكي يجيء

وآخر يخضر من مائه

وتد الخيمة

الرمل فاتحة للقراءة.

فيصبح الحضور التاريخي لهذه الأمة التي خرجت من دائرة الرمل أول ما خرجت واقتصرت علومها على قراءة الطالع؛ هو الذي يفرض أن يكون الرمل فاتحة (القراءة)

بالتعريف، وهو ما يشير إلى المعارف والعلوم التي قدمتها هذه الأمة للعالم في زمن ملكي
(اخضر فيه وتد الخيمة)، فتصير جملته:

الصحو يفتح قُبته لسُهيل

كناية رائعة في الآفاق الواسعة التي قدمتها هذه المرأة الأسطورية (الأمة) للعالم كلها؛
وهو ما أكدته بعد ذلك:

فجر الشوارع والمدن البدوية يفتح

ساحاته، امرأتي في الهودج

مرفوعة والصعاليك من أصدقائي

يقيمون طقس القصيدة والإرث..

(الفجر) بما يحمله من معاني موازية للضياء والتحقيق والأمل؛ يضيفه إلى (الشوارع والمدن البدوية) ليحقق تخصيصاً وتحديداً لهوية هذا الفجر الطالع، وتصبح الجملة كناية عن التحقيق، وهي الكناية التي يضيف عليها استخدام (ساحات) جمعاً كثرة وتنوعاً لمجالات تحقيق هذا الفجر البدوي؛ الأمر الذي يجعل امرأته/ أمته (في الهودج مرفوعة) كناية عن عزتها وشرفها المتحققين، ويتيح للصعاليك الفرصة في أن يشاركوا في هذا العرس النهضوي.

والعودة لخطاب المدن البدوية مرة أخرى في ختام المقطع تؤكد هذا:

فانتظري أيتها المدن البدوية

وانفتحي للصعاليك والشمس

هذي هي الشمس مخبوءة..

بما تخلعه عليها حالة الخطاب من شخصانية تشي بحب وحذب عليها يظهران في الأمر: انتظري، والنصيحة التي تلبس ثوب الإنشاء: انفتحي للصعاليك والشمس، وتؤكد رؤيته في أن شمس هذه المدن البدوية التي يقربها بالإشارة: هذه؛ لن تظهر من مخبئها إلا إذا انفتحت بذاتها هذه المدن (من صيغة المطاوعة: انفعلي) لأبنائها مرة أخرى، وسمحت لآفاقهم وشموسهم أن تظهر على أرضها.

المقطع التاسع:

في المقطع الثامن من القصيدة الأصلية انتهى الشاعر إلى تأكيد البعد بينه وبين مدينته طالباً منها الصمود:

آه يا مدينتي البعيدة
أنا أشير بالسيف إليك

فاصمدي وانتظري..

أما مع بداية مقطعه التاسع؛ فيقدم لغة قد تجعلنا نعيد النظر فيما انتهى إليه من مقدرة وفاعلية:

أحلم في النهار:

الشمس تاج باحث

عن قامة ورأس

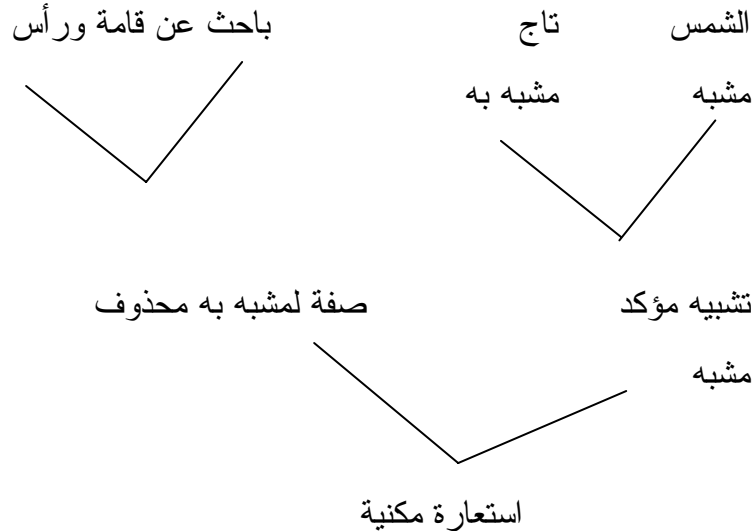
أسمع في الأحجار

توجعاً وغنوة انتظار..

إن فعله المضارع (أحلم) الذي يفتتح به المقطع، مع شبه الجملة (في النهار) يجعلنا نتساءل: أحلم يقظة؟! فيصبح الأمر هروباً؟! أم أنه بدّل سنن الكون فأصبح النهار زمناً للنوم؟! المفسرتان (: توضحان تفاصيل هذا الحلم:

الشمس تاج باحث عن قامة ورأس

حيث تتحول الشمس إلى تاج، في تشبيهه مؤكد يُقدم كلّه طرفاً في علاقة استعارة جديدة تجعل التاج (المشبه به) عاقلاً يبحث عن قامة ورأس:



واستخدام صيغة اسم الفاعل (باحث) توحى بعدم سهولة هذا البحث واستمراره حتى يجد (القامة والرأس) المناسبين، والشاعر هنا يستعير قناع المتنبي عندما قال:

إنني لأفتح عيني حين أفتحها
على كثير ولكن لا أرى رجلاً

بمعنى الاستحقاق الذي تضعه الشمس على مفرق هذا (الرجل)؛ الأمر الذي يجعل الألم رابضاً ومستقرّاً في أحجار هذه الأرض؛ كناية عن رفضها لتقزم أبنائها، ويظل توجعها هو غنوة انتظارها لهذا المخلص.

لا تنزلي يا شمس

رأسي طري مائع

والسيف لا يزال

حديدة أشحذها باليأس

اللهجة التي تسيطر عليه هنا تنقض ما انتهى إليه من عزمٍ في المقطع السابق من فاعلية وقدرة.

فالأسلوب الإنشائي المتمثل في النهي (لا تنزلي)، وتأكيد المخاطب بالنداء في: (يا شمس)؛ يجعل التركيب صورة استعارة مكنية، تشبه الشمس بعاقل يُنهى ويُنادى، وتجيء جملة (رأسي طري) تبريراً يبين وجهة نظره في نفسه التي لا يراها أهلاً لحمل تاج الشمس، وتصبح كناية عن ضعفه وفقدانه الصلابة المرجوة، واستخدام العطف بعد ذلك:

والسيف لا يزال حديدة أشحذها باليأس

يقدم صورة أخرى لضعفه وتخاذله، فالسيف عنوان القوة ورمزها العربي؛ لا يزال (حديدة) لم تكتسب معنى أو فاعلية تمكنه من إطلاق مسمى (السيف) عليها، وجملة الصفة التي يقدمها (أشحذها باليأس) تؤكد ضياع هذه الصلابة وفقدانه وسيلة تحويلها إلى فعلٍ وقوةٍ عن طريق شبه جملته: (باليأس) التي يستخدم فيها حرف الجر لبيان وسيلته (اليأس) في شحذ الحديدة.

وهذه الانتكاسة التي تتناوب الآن عليه؛ لا نجد لها مبرراً لكن ربما تساعدنا القراءة على فهم سرها.

القراءة:

والقراءة نفسها تقدم رؤية دائرية للحظة ذاتها؛ إذ تتخذ من جملة: (الشمسُ تاج) مفتتحاً، ويعود إليها كما قدمها بالقصيدة الأصلية:

والسما مملكة مرسومة

فوق مرايا الأرض ما بين

المحيطين.. السما عرش

مضيء

وفي الإرث، عصا الحكم،

وشعبي عدد الذر ورمل الصحراء

كرة الأفق سرير ليلة الحلم

وشعبي أمة مكتوبة ما بين ماعين

فالشاعر هنا يُفضّل وجهة نظره التي أجملها فيما سبق؛ فالأرض ما بين المحيطين، أو الأمة المكتوبة ما بين ماعين لا تجلبان إلى الذهن إلا عبارة: من المحيط إلى الخليج؛ كناية عن الأمة العربية وكثرة عددها التي لا تفيد في كنيته الحارقة: وشعبي عدد الذر ورمل الصحراء.

وبالبحث يجد نفسه مضطراً قليلاً للانسياق وراء القراءة الشارحة للمقطع، فكما أرسى قبل ذلك بأنه لا يوجد منهج تطبّق أدواته بصرامة واحدة على القصائد عند تحليلها، وأيضاً لأن الشاعر فيما يرى الباحث يتخذ من قراءة هذا المقطع أساساً لما يطرحه بعد ذلك في المقطع العاشر.

ويستمر الشاعر في بيان لوعته وحسرتة الشديدة على هذا الشعب الذي يتحمل الوقوع في إرث الحكم، فلا دخل له في اختيار حاكمه الذي يضع "العصا" أساساً لعلاقته بالشعب، الذي على كثرته لا يحرك ساكناً فتمتلئ الأرض بمظاهر ظلم هذا الحاكم له:

الأرض ينبوع دم بين الفضاء والشجر

ويصبح من المنطقي وحال الأمة هكذا أن يعيد الشاعر كنيته الافتتاحية ويوردها ختاماً للقراءة، تماماً كما أوردها بالقصيدة الأصلية:

الشمس تاج باحث عن قامة ورأس.

المقطع العاشر:

اتخذ الشاعر من الفعل المضارع: أحلم مفتتحاً لكتابة مقطعه التاسع، ومع بدايات المقطع العاشر والأخير من القصيدة؛ يؤكد الشاعر على استخدام مرادفات الحلم لتصبح حجر الزاوية في بناء رؤيته وتشكيل صورته:

رأسي على مخدة الليل،

وجسدي

منسكب عبر شقوق الأرض

والظلام

أدخل في مملكة الأحلام

أصبح طينة معجونة من كل

ما في الأرض من هولي

أصبح راعياً أسوق في الرياح

ناقة الغمام

أغنيتي: توافقات

الرمل والأمطار

كان حلم المقطع التاسع حلمًا نهاريّ الزمن، أما الآن في هذا المقطع؛ فتسترد الأشياء
اعتياديتها المألوفة؛ فيصبح زمن الحلم: الليل، وموعده: موعد النوم الليلي، والشاعر يقدم لنا
هذين المدخلين في جملته الأولى.

رأسي على مخدة الليل

وجسدي

منسكب عبر شقوق الأرض

والظلام

معتمدًا على مبتدئه وما أضيف إليه: رأسي، وشبه الجملة (على مخدة الليل) التي
تتعلق بالخبر المحذوف (كائن - مستقر)، وهي الجملة التي يسوقها كناية عن موصوف هو
النوم، وفي جملته المعطوفة يقدم المبتدأ (جسدي)، والخبر (منسكب) في استعارة مكنية تجعل
جسده سائلاً ينسكب عبر شقوق الأرض، أما المعطوف (الظلام) الذي يمكن قراءته على أنه
عطف على المضاف إليه (الأرض)؛ وهو ما يضيف على التركيب بُعدًا استعاريًا يجعل الظلام
أرضًا يابسة متشققة تحتاج إلى جسده المنسكب في شقوقها لتعود كما كانت وتروي غلتها.

أو يمكن قراءته على اعتبار عطفه على المضاف (شقوق) فيكون المعنى: جسدي
منسكب خلال شقوق الأرض وخلال الظلام؛ لننفي عن الظلام بهذه القراءة بُعد الاستعاري
ونجعله زمنًا للحلم.

في حالتني القراءة لا نمند إلى إحياء الاستعارة المقدمة في: (منسكب عبر شقوق
الأرض)، وهي التي تجعل جسده ماءً يروي الأرض ويعيدها سابق سيرتها من قدرة على
الإنبات والعطاء، وهي الفاعلية المتبادلة التي توصل إليها - سابقاً - في علاقته بهذه الأرض،
وعلى كل، فالاستعارة بإيحائها، والقراءتين هما مدخله إلى مملكة الأحلام:



أدخل في مملكة الأحلام

أصبح طينة معجونة من كل

ما في الأرض من هيولي

التي يلجها بفعل مضارع: (أدخل)، دالاً على تجدد واستمرارية ما، وهو ما يعني أنه بتكرار المدخل السابق يتجدد دخوله، لكن استخدامه حرف الجر (في) بما يوحي به من استقرار؛ يجعله في عمق هذه المملكة، وفي عمق لحظة الحلم؛ الأمر الذي ينافي المنطق قليلاً؛ إذ لا بد من وقت أولاً لتدخل (إلى) هذه المملكة، وبعد فترة، بعد استقرار معالم هذه المملكة وحدودها؛ تصبح (في) مملكة الحلم، على هيئة الاستقرار الذي بيّنه فيما تلا ذلك:

أصبح طينة معجونة من كل

ما في الأرض من هيولي

وعلى الرغم من عدم وجود المفسرتين (: بعد (مملكة الأحلام)؛ فإن الباحث يجد نفسه قارئاً لهذين السطرين وما تلاهما باعتبارهما تفسيراً لحالة الدخول (في) مملكة الأحلام هذه؛ هذا الدخول المستقر الذي يضمن له أن يصبح (طينة معجونة من كل ما في الأرض من هيولي)، في تشبيه مؤكد يجعل إشارة التناص الواردة مع سفر التكوين السابقة ليست من باب التزديد، وهو التشبيه الذي يستفيد منه الشاعر في طرح جديد لمظاهر علاقته الفاعلة مع هذه الأرض:

أبنيك يا مدائني

من شاطئ لشاطئ:

أرسم وجهك الممتد

بالغلل

أرسم بالزبيب ساحة واسعة

حيث يتخذ من حلمه آلية دفاع ضد ما يراه من خراب وتجهيل وتجويع تمارس ضد هذه المدائن، في الحلم تظهر هذه الآليات التي يملها لا وعيه، أما وعيه فينتبه ليعبر لنا وسط هذه التداعيات بالتساؤل التالي:

هذا نهار الحلم أم غيبوبة

النهار؟!



(هذا) اسم الإشارة المبتدأ الذي يحيلنا لتداعياته السابقة، وخبره (نهار الحلم) المقدم كناية عن قوة الحلم ووضوحه وتحققه، أما (غيبوبة) النهار فكناية أخرى عن دهشته وعدم التصديق بتحقق هذا، والعاطف بينهما (أم) الذي يدل به على حيرته بين المثال والواقع. في طرحه للتساؤل على النحو السابق؛ قفز للوعي داخل تفاصيل الحلم، وعليه فلا نتوقع أن تستمر تداعيات الحلم الأولى، بل تتخذ صورة تناسب وعيه وواقعه:

رأيت في السماء رقعة

مثقوبة ممزقة

تهبط من مجهولها الأطيّار

رايتها تلقط ما وضعت من

علائم الرسم

رأيتها تحمل في الحواصل

أهلة الخرائط التي نقشتها في

ورق الأحلام

وتبني أعشاشها في

شجر الرياح

وفعل الإبصار (رأيت) الذي يقدمه تكأة لبيان تفاصيل حلمه بمستواه الجديد؛ يعزز واقعاً قرره سؤاله السابق: من سماءٍ هي حدُّ المني والآمال والأحلام يقدمها في استعارة تجعلها ثوباً بالياً مثقوباً، أو طيورٍ تخطف أحلامه وتبني أعشاشها في شجر الرياح؛ كناية يسوقها على سرقة الحلم منه وإفلاته من يديه، ومستوى الألم الناجم عن خيبة أمله وإحباطه في هذا الجزء من الحلم الذي يعزز تساؤله السابق.

وبعد أن أفسد وعيه عليه حلمه؛ يقدم هو الحل فيما يريد أن يحلم به:

أحلم يا بوتقة الإنسان والطبيعة

أحلم أن تورق في

القصاصد المزدهرة

شمس جديدة

وغيمة وقنطرة

فالتداخل الذي يقدمه بين الإنسان والطبيعة من إشراكهما بحرف العطف لمضاف واحد؛ يجمعهما في بوتقة إناء الصهر واحدة؛ ليس إلا بياناً لما يطمح إليه من أحلام لكليهما: (تورق في القصائد المزدهرة شمس جديدة وغيمة وقنطرة)، فالشمس الجديدة بكل ما تكني عنه من أفق وسماء جديدتين؛ هي فاعله الذي سيورق، في استعارة تجعلها نباتاً مورقاً مناسباً لازدهار قصيدته أو حلمه الذي يمتلكه داخله.

القراءة:

الحلم هو الحجر الدائر في المقطع الأخير من القراءة، وكما لحظنا - قبلاً - أن الشاعر يقدم في القراءة رؤيته للحظة القصيدة بتوسع؛ فهو قد يضيف إلى تفصيلاتها، أو يفصل مجملها، أو يؤسس علاقة جديدة تكتسب قيمتها من انتفاء تاريخية القصيدة الأصلية في كتابتها الأولى، وعلى هذا فعندما ننظر إلى بدايات مقطع القراءة:

تلبس الشمس قميص الدم

في ركبته جرح بعرض الريح

والأفق ينابيع دم مفتوحة

للطير والنخل

سلام هي حتى مشرق النوم..

سلام/

فسنجد أنفسنا نقرأه في ضوء بدايات المقطع الأصلي من القصيدة، ومعطياته:

رأسي على مخدة الليل

والواضح أن الشاعر - في القراءة - يبدأ برسم صورة للعالم قبل أن يضع رأسه على مخدة الليل، ويقدم فيها وصفاً للحظة الغروب التي تعد المدخل الزمني إلى الليل، وحتى نستوعب صورة الغروب التي يقدمها؛ لا بد من تحويل مشهد الشاعر الكتابي إلى صورة بصرية؛ لنتمكن من فهمها.

فالشمس الحمراء التي تصبغ الأفق والسماء بحمرتها هي اللحظة المقصودة في هذا المشهد، ونستطيع رصد لغته على هذا الشكل:

جملة (تلبس الشمس قميص الدم) هي الاستعارة المكنية التي تجعل الشمس عاقلاً يلبس، والدم قميصاً يلبس، كما تقدم إحياءاً بانتشار اللون الأحمر لحظة الغروب، وتجعل الشمس مسئولة عن نشره في الكون.

والبعد التشخيصي في الاستعارة؛ نظراً للتكنية عن مشبه به عاقل، وورود كلمة (الشمس) فاعلاً نحوياً في الجملة؛ لا التجسدي كما تذهب د. فريال غزول^(١٤)؛ يكون هو المعتبر عند النظر لسرّ الجمال في هذه الاستعارة.

والتشبيه المؤكد محذوف الأداة المتولد من المفعول به (قميص) مشبهاً به، والمضاف إليه (الدم) مشبهاً يجعل صورة الاستعارة الأولى ممتدة، ويؤكد هذا الامتداد في سطره التالي:

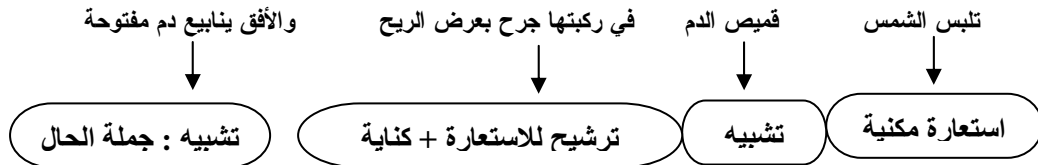
في ركبته جرح بعض الرياح

حيث يتخذ من شبه الجملة (في ركبته) بالضمير المتصل (ها) العائد على الشمس؛ ترشيحاً للبعد التشخيصي في الاستعارة الأولى، ويظل لوصف (الجرح) بأنه (بعض الرياح) بُعداً كنايةً عن اتساع هذا الجرح النازف وعدم محدوديته، "وهذا مقبول فكرياً بل مستحسن؛ لأننا نتعامل مع جرح مجازي"^(١٥)؛ وهي الكناية التي تؤكد إحياء اللون الأحمر لحظة الغروب في الاستعارة الأولى.

أما التشبيه المقدم مع السطر الثالث:

والأفق ينابيع دم مفتوحة

في (الأفق) مشبهاً، و(ينابيع دم مفتوحة) مشبهاً به؛ فمع استخدامه واو الحال يجعل الجملة الاسمية كلها (جملة التشبيه) متعلقة بالفعل (تلبس) منشئ الاستعارة الأولى، ويوطد إحياء اللون في (الدم - جرح) السابقتين، وعلى هذا الشكل:



تصبح الصورة المقدمة صورة مركبة، وليست استعارة تمثيلية كما تذهب د. فريال غزول؛ فهو يعتمد على الصورة التي يتراكم - على مستوى الشكل - بعضها وراء بعض، ولا يستدعيها لينقل لنا باستدعائها أو تصويرها حادثة أو واقعة ما كالمثل أو الحكمة على سيل المثال، ويظل لها بتراكمها الذي قدمه علاقة شكلية تظهر في مستوى التشكيل البصري المطروح، وعلاقة أخرى ذهنية تظهر في الدلالة العامة التي يسوقها هذا الترتيب، فتصبح كلها كناية عن لحظة الغروب لا استعارة مولدة.

وانطلاقاً من الفهم السابق فإن هذه العبارة لو رجعنا إلى: "تلبس الشمس قميص الدم"؛ وجدنا أنها مشبه به. أما المشبه فهو "تنزف الشمس"، ولكن تنزف الشمس بدورها استعارة وهي مشبه به، أما المشبه الذي تؤدي له فهو تغرب الشمس^(١٦). لا نراها جائزة في التعبير

عن لحظة الكناية السابقة؛ وهي الكناية التي تشكل الأفق بسكون وهدوء يجعلان ورود عبارة (سلام هي حتى مشرق النوم... سلام) تأكيداً على حالة السكون؛ فكلمة (سلام) النكرة التي صدر العبارة بها؛ هي ما يهتم بإبرازه بدليل تكراره لهذه النكرة (سلام) بكل ما تضيفه من شمول وعموم على معنى العبارة:

سلام داخلي في الهدوء والسكينة المنبعثين من الوصول لتلك اللحظة التي تعني نهاية يوم عمل وكدح؛ وهو ما فصله الشاعر بعد ذلك بقوله:

نام النصف الهالك، ولم

يستيقظ النصف الحيّ

وخلت الأرض من كل دابة

فإذا قضيت صلاة العتمة

وأقبلت ملائكة الحلم

وأشرق النور بنور

شمسه الخضراء

وآيته المبصرة

فبرحمة منه خلعت أعضاء

النهار وفتحت في النصف

الهالك

نافذة.....

أو سلام خارجي بما يبذره الغروب في الدنيا من ميل للسكون والهجوم؛ حيث تأوي الطير لأعشاشها والنحل لخلاياه.

وقد عرض الشاعر أشكال هذا السلام في (نساء النهر يطلعن...) إلى قوله:

والثيران أغفت واقفة

تتكسر أنجم الليل في

حدقاتها الفسفورية الغائبة.

وعلى الرغم من دموية التعبيرات المصاحبة لهذا السكون كما في: قميص الدم - جرح - ينابيع دم مفتوحة؛ فإن الشاعر ينقض هذه الدموية المسيطرة على المشهد بعبارته المحورية (سلام هي حتى مشرق النور/سلام..) ويصبح المدلول الأول لكلمة الدم المتكررة

هنا هو لونها الأحمر، الذي يظهر في لحظات الغروب الفعلية، بدليل أنه استخدم العبارة السابقة جملة مركزية في إحداث دوائر مفتوحة للحظة الشعرية، ويصبح تكرار الجملة نفسها دليلاً على اكتمال دائرة ما يرصدها الشاعر في اللحظة نفسها.

والملاحظ أن ما يرصده الشاعر داخل دوائر لحظة الغروب هذه يتخذ صورتين، أولاهما: في حركة النساء للنهر ذهاباً وإياباً في طقسهن اليومي الريفى؛ وهو الطقس المرتبط بموعد الغروب - لا بعده - لذا جاء وصف المشهد في لغة يغلب عليها استخدام الفعل المضارع في: (نساء النهر يطلعن - تصايحن - يمسحن - يبكين) وهو الاستخدام الذي لا يعني آنية الحدث فقط؛ بل استمراريته وتجده مع كل غروب

وأخراهما: في صورة الطبيعة ذاتها، بعد وقت من لحظات الغروب، ونجد الشاعر قد قدمها بعد فاصل طباعي من صورته الأولى:

ضمت الحقول ركبتها

ونامت الثعابين

سلام ظلامي يتكوم قشاً

ناعماً وزغباً

والثيران أغفت واقفة

تتكسر أنجم الليل في

حدقاتها الفسفورية الغائبة

سلام قناع من ليل رحيم.

والشاعر قد نجح باستخدامه الفعل الماضي (ضمت - نامت - أغفت) في تثبيت فكرة مرور الزمن بعد لحظة الغروب - التي رصدها - وبين الإيغال في الليل الفعلي، بتعبيره الاستعاري، (ضمت الحقول ركبتها ونامت الثعابين)؛ حيث يقدم استعارة مكنية تجعل الحقول عاقلاً يضم ركبته، ويظل الإيحاء المرتبط بهذه الاستعارة هو النوم والاسترخاء، ومع تزامن الاستعارة السابقة واستخدام الأفعال الماضية بالأسطر؛ كان ورود مفهوم السلام بشكل آخر في نهاية المقطع مقبولاً:

سلام قناع من ليل رحيم

وهو المفهوم الذي قدمه تشبيهاً مؤكداً معتمداً على مبتدأ الجملة (سلام) النكرة في تقديم المشبه، والخبر (قناع) في أداء دور المشبه به، ويظل لشبه الجملة المتعلق بالخبر: (من ليل رحيم) دلالة على المادة التي صُنِعَ منها هذا القناع، باستخدام حرف الجر (من)، وهو ما يجعل

عبارة (ليل رحيم) تصنع استعارتين متداخلتين أولاًهما: في جعل الليل شخصاً رحيمًا يسبغ هذه الرحمة الكثيرة (بصيغة المبالغة: فعيل رحيم)، وأخراًهما: في جعل هذا (الليل الرحيم) مادة للتشكل وصنع القناع الذي يشبه السلام به، ويصبح التغيير الذي أحدثه في تناص جملته المحورية: سلام هي حتى مشرق النوم؛ تغييراً ذا دلالة؛ لأن المقطع يؤكد على حدوث الإشراق الفعلي للنوم في كل الكائنات الموجودة، ومنها صاحب قناع الحكي في القصيدة؛ لنقبل منه ظهور الحلم: تيمة القراءة الأساسية وحجرها الدائر، بتجلياته المختلفة:

وقامت قيامة الرؤية:

ترجلت عن رسوم الشراشف

ورائحة المخدات

فهل تركت الأغطية على وجهي

رسومها الشجرية البارزة؟

وجهي ورق يتطاير وثمار

يساقطن وأفرع تنمو

حيث يأتي تعبيره (قامت قيامة الرؤية) كناية عن حدوث الحلم ووقوع الرؤية، وظهورها في دائرة التحقق، لكنه قبل أن ينتقل إلى الحلم ذاته يضيف تفصيلات استعارية لجسده حتى يقبل الحلم، ويصبح تساؤله الإنشائي: (هل تركت الأغطية على وجهي رسومها الشجرية البارزة) تعبيراً عن دهشته الشخصية لما يعتريه - في الحلم - من تغيرات تجعل وجهه ورقاً يتطاير وثماراً تتساقط وأفرعاً تنمو، في تجريدات تدعم الاستعارة في استفهامه الإنشائي، وتجعل الدخول في تفاصيل الحلم شيئاً مقبولاً، كما يقدم بهذه التجريدات الاستعارية مبرراً لمسلك الدهشة الذي طرح استفهامه تعبيراً عنه في صدر المقتبس؛ حيث نلاحظ أن الاستفهام الإنشائي هنا بدهشته يطرح قضية يسوق الشاعر أدلتها المنطقية التي تعضد وجهة نظره في دهشته.

أخذ الشاعر يقدم حالة حلمه ورؤيته بكلمات تتضح عروبة، بدءاً من "سلام هي حتى مشرق النوم - صلاة العتمة - ملائكة - أشرق النور بنور شمس - آيته المبصرة - رحمة منه - قامت قيامة"؛ وهي العروبة التي تلمس بقوة في تعبيرات القرآن الكريم لندخل بها إلى تفاصيل الحلم:

مهرة تطلع من بيت أبي

تطوى المسافات لها



الفضة والبرق على حافرها ضوءاً

غرناطة والأرض وراء النهر

والزئبق والكحل بعينيها مرايا

اشتعلت بالطلل الواسع

وهي التفاصيل التي تزيد من أحاسيس العروبة المقدمة قبلاً، وذلك من كلمات: (مهرة - غرناطة - وراء النهر - الكحل بعينيها - الطلل - أقواساً - الماء الهاللي - سهيل - خيول طلعت من جزء عم - سلام هي حتى مطلع الفجر).

وإذا نظرنا إلى المهرة (الخيول) باعتباره وسيلة الفتح العربي الإسلامي في حمل دعوته ونشرها فتصبح كلمة (أبي) مجازاً مرسلاً عن الجدود العرب الذين ينتسب إليهم علاقته الجزئية، وتصبح جمل مثل: (تطوى المسافات لها - الفضة والبرق على حافرها ضوءاً غرناطة والأرض وراء النهر، والكحل بعينيها مرايا اشتعلت بالطلل الواسع) كناية عن انتشار هذه الدعوة وقدرتها على صبغ الأقاليم المفتوحة بصبغتها العربية، لكن إشارة (الطلل الواسع) تؤكد أن الشاعر لا يصف هذه الفتوحات لحظة حدوثها وإنما يزاوج بين وصفه لأوقات حدوثها من باب المراقب، وتعليق (الابن) الآن بعد أن صارت العروبة في البلاد المفتوحة أطلالاً واسعة، وتصبح (جسد الحلم) الذي تغلو فيه قامة الشاعر كناية عن حلم العروبة الكبير الممتد من غرناطة غرباً إلى بلاد ما وراء النهر شرقاً، ويجد الشاعر نفسه متحققاً بتحقيق هذا الحلم الكبير:

وتعلو قامتي في جسد الحلم:

سهيل وردة خائفة في عروة القلب

ينابيع دم معتمة تصحو

خيول طلعت من (جزء عم)

اتسعت دائرة الأرض

سلام هي حتى مطلع الفجر

سلام/

الأمر الذي يجعل جملة (سهيل وردة خائفة في عروة القلب)، بما تشمله من تشبيه مؤكد بين مبتدئها وخبرها (سهيل وردة) مشبهاً ومشبهاً به على التوالي، وما أضيف من امتداد للمشبه به، يحوله إلى استعارة مكنية تكون فيها الوردة حية نابضة، ويكون القلب رداءً ذا غرًى توضع بها الوردة النابضة؛ يجعلها كلها كناية جميلة عن الوصول لأطراف العلا



وسماوات المجد في اللحظة التي طلعت فيها خيول هذه الأمة من (جزء عم)، ولأن (جزء عم) لا يخرج منه إلا سور قرآنية، والخيول مركبة الفتح؛ فإننا لا نستطيع أن نفهم هذه الاستعارة إلا بدلالاتها أو معنى معناها الذي يجعل البعد الإسلامي في (جزء عم) مجازاً مرسلًا عن القرآن الكريم ودعوته الإسلامية بعلاقة الجزئية؛ وقودًا وزادًا لحركة الفتوح التي ضمنت للعرب في عزهم الباذخ أن تنتسج أمامهم دائرة الأرض.

نلاحظ هنا أن التناص مع الآية الكريمة «سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ» قد ورد كاملاً وصريحاً للمرة الأولى في القصيدة؛ فالشاعر قدم قبلاً تنويعات متكررة على الآية الكريمة لكن لم تذكر صراحة إلا في موضعين ارتبطا بذكر المجد والحضارة اللذين تحققا للأمة العربية في ظلال الحضارة الإسلامية.

كذلك فقد اتخذها الشاعر مدخلاً إلى التناص مع الفلسفة الإسلامية والشرقية بوجه عام؛ فنجد: الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون، لابن عربي، ومقام كن، والمعراج، والإشراقيون الهرامسة، والعرفاء، والسهوروردي، وبهم كلهم تكتمل دائرة الحلم التي ابتدأها مع قصيدته؛ أعني هذا المقطع من القراءة، ليعود معبراً عن لحظة الشروق الفعلية:

والشمس تولج أطراف الليل في

قفازات الأرجوان وجوارب الذهب

المسبوك وغير المسبوك

صاعدة هي وملئية

هابط هو إلى همهمة الخشاش

وتلاصق الدوبيات زواحف

السعي

وكعادته يقدم لحظته بصورة بصرية يعتمد فيها على الشبه الشكلي بين العناصر، فتبرز جملة مثل: (الشمس تولج... وغير المسبوك) كناية عن اللحظات الأولى للشروق مقدمة في تنويعات بلاغية متضافرة: (الشمس تولج أطراف الليل)؛ وهي الجملة الاسمية التي يجعل مبتدأها مشبهاً في استعارة أولى، ويكنى عن المشبه به المحذوف (الشخص العاقل) بفعل جملة الخبر (تولج)، ويقوم الضمير الرابط بين المبتدأ وجملة الخبر فاعلاً يرسخ البعد التشخيصي في المشبه (الشمس)، بينما يجعل مفعول جملة الخبر (أطراف) بما أضيف إليه (الليل) طرفاً آخر دليلاً على استعارة أخرى تجعل (الليل) عاقلاً ذا أطراف، وإذا تخطينا هذا إلى التشبيهين: قفازات الأرجوان وجوارب الذهب المسبوك وغير المسبوك؛ نجد أن إحياء ألوان الفجر

والشروق الأولى على الدنيا، أما ربطهما مع جملة الاستعارة الأولى بحرف الجر (في) فإنه
المسئول الأول عن الوصول بالجملة كاملة إلى حد الكناية عن حركة صعود الشمس وهبوط
الليل من مسرح الحياة لتعلن نهاراً جديداً معاشاً:

ارتمت

أحفة القطن المنداة

سلام عنكبوت من دم

خثره أن التقاطيع تشابهن

سلام/

والشاعر يدير تنويعاً جديدة على جملة المحورية تجعل سلامة (الليلى) عنكبوت دم؛
وهو التشبيه الذي يوحى بأقصى ما يمكن بالازدحام النهاري: ازدحام الصحو وسط الأمم،
ازدحام ضياع الملامح والخصوصية:

دم خثره أن التقاطيع تشابهن

ليصل بها إلى ختام رؤيته:

جسد يهجره الماء

وماء هجرته الذاكرة

وهو ما يكتفي صراحة عن ضياع ما كان قد أرساه لهذا (الجسد) خلال الحلم.

قد نرى من خلال التحليل السابق كيفية اختلاف تشكيل الصورة في القراءة عنه في

القصيدة:

في القصيدة يميل الشاعر إلى الاستخدام البسيط للصورة بلا هندسة أو نمطة حرفية،
والواضح أن الانفعال كان هو المسيطر الأول على لحظات كتابة القصيدة، أما في القراءة
فالأمر يختلف قليلاً، نعم! هناك بذور في القصيدة أتت ثمارها بعد سنوات في القراءة، وفي
قصائد ودواوين أخرى، لكن القراءة تظل مختلفة؛ فقد لحظنا موسوعية الكتابة والاهتمام
بالتفاصيل في رصد اللحظة، ونفي تاريخية اللحظة الشعرية، محاولاً الولوج بها إلى عموم
وإطلاق يناسبان رؤيته الجديدة، وتغير مرجعية القراءة التي تتخذ من الثقافة العربية
والإسلامية مستنداً قوياً في الطرح والتناول، فمقطع كالثاني - مثلاً - في القصيدة أورده في
أربعة أسطر أو لنقل أربع حركات، قام بتعديلها في القراءة استناداً لما طرحه في المقطع

الأصلي، والأمر نفسه بتغيير طفيف حدث في المقطع العاشر أيضاً؛ فهو يتخذ حركة ما أو "موتيفة ما" من القصيدة مفتاحاً يلج منه بقوة إلى عالمه الجديد.

وكذلك فالاهتمامات الفلسفية التي ظهرت في أقنعتة وتناصاته في القراءة تعكس تعميقاً لمساره الشعري ظهر واضحاً خلال دواوينه التالية التي كتبت بين القصيدة والقراءة؛ مثل القصائد المتأخرة تاريخياً في ديوانه "كتاب الأرض والدم"، ثم ديوان: "شهادة البكاء في زمن الضحك"، ثم بدأ ظهورها القوي في قصائد دواوينه: "والنهر يلبس الأقنعة" وبالطبع "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت"، ثم "رباعية الفرح".

ولكي نفهم قيمة التناص مع الفلسفة العربية والتراث الإسلامي بشكل عام في هذه القصيدة - تحديداً مقاطع القراءة منها - ينبغي أن نعرف أن رحلة التناص في شعر الشاعر قد مرت بفلسفات غربية متعددة، عكس اختيارها مواقفه ورؤاه الفكرية؛ لتصبح عبارة "خيول طلعت من جزء عم" هي المرجع الفكري الذي يستند إليه في مرحلته المتأخرة، فنجد دواوين: "أنت واحدها...."، وبتنويغات مختلفة في "فاصلة إيقاعات النمل"، و"احتفاليات المومياء المتوحشة"، والقصائد المنشورة والمخطوطة التي لم تطبع في كتاب.

أمّا علاقة هذه القصيدة: كتاب المنفي والمدينة، وقراءتها بالنظام العام لدى الشاعر: فقد طرح القصيدة الأصلية التي يبرز فيها ملامح علاقته بالأرض ضمن ديوان: ملامح من الوجه الأمبيذوقليس، وهو الفيلسوف اليوناني الشهير، ومرجعية القصيدة في نظام هذا الديوان العام هي مرجعية غربية في مجملها؛ حيث استعار الشاعر قناع الفلسفة اليونانية على اعتبار أمبيذوقليس تجلياً لها.

أما القراءة فقد طرحها الشاعر ضمن: (أنت واحدها..) وهو الديوان الذي تسيطر عليه مرجعية قرآنية تعكس وجهة الشاعر في العودة والارتباط الجديد بالفكر العربي في أعظم تجلياته: المشروع الإسلامي، الذي جاء القرآن الكريم كتابه ومرشده.

وإعادة صياغة العلاقة بينه وبين أرضه مُستنداً للجذور العربية؛ أصبح الرؤية الشاملة لمسيرة الشاعر فيما بعد، وهي الرؤية التي جعلته يقدم في قصيدة: معلقة ميتادور الأبد: في مئوية لوركا وحوليات الإبادة الجماعية^(١٧)؛ مناقشة ثرية لجدل العلاقة كما يراها الآن بين الشرق والغرب؛ على ضفتي بحرٍ واحد يجمعهما حوله ويفصلهما في آن.

الهوامش:

(١) ملامح من الوجه الأمبيذوقليس: محمد عفيفي مطر، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩م.

(٢) نشر هذا المقطع تحت عنوان: قراءة في مجلة (الأقلام) العراقية، السنة (١٢)، العدد (١٠)، في تموز ١٩٧٧م، ص ٥٤ - ٥٧؛ وهي النشرة التي اعتمدت عليها د. فريال غزول في دراستها للقصيدة، راجع:

- فيض الدلالة وغموض المعنى: فريال غزول، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤م، القاهرة، ص ١٧٥ - ١٨٩.

(٣) رباعية الفرخ: محمد عفيفي مطر، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠م. وقد أشار ناصر فرغلي إلى دلالة تكرار نشر المقطع نفسه في ديوانين للشاعر قائلاً: "شعر مطر يمثل الحداثة بمفهوم التحول ورفض التشكل، إنه الطقس الذي يدحض الطقوس.. من هنا كانت أعماله الأخيرة مؤكدة لهذا المفهوم المتجاوز، في "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت" يطور عفيفي مطر لغة بالغة القسوة والحساسية في آن، وفي ديوانه الجديد "رباعية الفرخ" من المشترك مع "أنت واحدها.. الكثير، ولعل قراءة فعل اختيار قصائد الديوان تؤكد هذا بدءاً، فقصيدة "قراءة" تتكرر بعين المجموعتين، وكأن الشاعر نفسه يراوح ويشعر داخلياً بهذا المشترك الشكلي والدلالي فيقدم الدليل الواضح على هذا بتكرار القصيدة". راجع في ذلك:

- تجدد العطاء الشعري وجدل الواحد والكثير: ناصر فرغلي، جريدة الحياة اللندنية، في ١٩ يونيو ١٩٩٠م.

(٤) كذلك فقد قرأ هذه القصيدة ضمن قراءات لأعمال الشاع؛ كل من:

- شاكِر عبد الحميد، الحلم والكيمياء والكتابة، مرجع سابق.

- إبراهيم منصور في: الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط ١، ص ٣٣٣، طنطا، ١٩٩٦.

- رمضان بسطاوي في: أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافي، مجلة ألف، العدد (١١) ص ١٠١، ١٩٩١ م.

(٥) كتبت القراءة - كما بالأعمال الكاملة - في عام ١٩٧٥.

(٦) سورة يوسف، آية رقم ٨٤.

(٧) الكتاب المقدس، سفر التكوين، ص ٣.

(٨) إيرازاموس Erasmus (١٤٦٦ - ١٥٣٦ م)، فيلسوف هولندي يعتبر من أبرز وجوه الحركة الإنسانية في عصره، راجع:

- المورد، منير البعلبكي، ص ٢٩.

- معجم الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣٠، ١٩٩٦

- والتضمين:

**Yet peradventure a pot's Fablein the allegory Shall
be read with Some what more fruit then a narration
of holy books, if thous rest the rind or outer part.**

والترجمة للمؤلف:

- Louis Awad, The Theme of Prometheus in English and French, Literature, P.55, Ministry of Culture, Cairo, Egypt, 1963.

(٩) قريب من هذا ما قامت به د. فريال غزول في قراءتها لدلالة كلمة

(الدم) الواردة بالمقطع العاشر من القراءة؛ حيث استندت إلى إهداء

الشاعر في مقدمة ديوانه: "كتاب الأرض والدم"، واستنتجت الدلالة الشبقية لكلمة (الدم) في استخدام الشاعر لها، راجع: فيض الدلالة وغموض المعنى، فريال غزول، سابق.

(١٠) يمكن أن يُرد الرمز (نسرًا) إلى مردوده الواقعي فنلاحظ أن رمز مصر الرسمي هو النسر.. ربما ورود كلمة (نسرًا) بعد النداء في التركيب يشي بذلك، وعلى هذا الأساس تصبح كلمة (نسر) مشبهًا في استعارة مكنية حذف المشبه به منها، وظلت أداة النداء (يا) دليلًا عليه وعلى قيام معناه في النفس، لكن منهج الباحث في تناول الصورة يرفض هذا التأويل الواقعي للرمز لأنه - كما بين سابقًا - تأطير للرمز وتسطيح لأبعاده الثرية في القصيدة، ويجعل دور القراءة هو الجري وراء الأبعاد الواقعية للرمز في القصيدة.

(١١) الإشارة الإلهية: أبو حيان التوحيدي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، العدد ٢، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير ١٩٩٦م، ص ١١٢.

(١٢) السابق، ص ١١٤ - ١١٥.

(١٣) وردت قصة حرق التوحيد كتبه في معجم الأدباء لياقوت ١٥ / ١٦، وأوردها د. عبد الرحمن بدوي في مقدمة تحقيقه لكتاب الإشارات الإلهية، ص ٢٢ - ٢٣، وقد يقربنا من هذا الفهم أن نعرف - كما أسلفنا في الفصل الأول - أن الشاعر قد أصدر دواوينه الأولى خارج مصر، ومنها الديوان الذي ندرس منه هذه القصيدة؛ حيث صدر في طبعته الأولى عن دار الآداب ببيروت عام ١٩٦٩، وهو ما قد يوازي النكران والجحود اللذين لاقاهما التوحيدي في محنته من معاصريه.

(١٤) فريال غزول: فيض الدلالة وغموض المعنى، ص ١٨٥.

(١٥) السابق، ص ١٨٥.

(١٦) فيض الدلالة وغموض المعنى، ص ١٨٥، وتجدر الإشارة إلى أن د/ فريال غزول تستند في تحليلها لخصوصية المجاز المطري هنا إلى الفهم الإنجليزي لمفاهيم الاستعارة والكناية والاستعارة المولدة والتمثيلية، وهو ما يخالف وجهة نظر الباحث.

(١٧) إحدى قصائد الشاعر الأخيرة التي لما تطبع في ديوان، وقد نشرت في: مجلة (سطور) العدد (٤٠) مارس ٢٠٠٠م، القاهرة، ص ٨٠ - ٨٣.

الخاتمة

في ختام هذه المرحلة يستطيع الباحث صياغة أهم النتائج التي تمخضت عنها رحلة البحث في "أثر العلاقات النحوية في تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر"؛ على النحو التالي:

- ١- صلاحية منهج العلاقات النحوية لتحليل مفهوم الصورة الشعرية في الأعمال الشعرية المعاصرة؛ وهو ما يكسب المنهج ثقلًا علميًا ينبع من الخروج به من دائرة ما تم تجاوزه إلى ما يتم تفعيله وتجديده، ليتجاوز إطار الفهم الجزئي والتفتيتي الشائع عن بلاغتنا العربية، إلى آفاق المعالجة الكلية والشمولية للنص الشعري.
- ٢- انطلاقًا من فكرة العلاقات النحوية والنظم؛ أثبتنا استحالة وجود قراءة واحدة لنص ما، وذلك تبعًا لاختلاف التوجيه النحوي والعطاء الجمالي لكل توجيه؛ وهو ما يسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددتها على النصوص المختلفة.
- ٣- لقراءة شعر عفيفي مطر؛ ينبغي علينا أن نتمتع بمقدرة تحيل النص المقروء وتترجمه إلى صورة بصرية نشاهد أبعادها حية أمامنا، فهو شاعر يربط بين عنصرَي الذاكرة السمعية والبصرية ربطًا قويًا، للدرجة التي تجعله يُحل أحدهما محل الآخر بصفة مستمرة؛ مما يؤكد كونه شاعر الذاكرة البصرية أو شاعرًا يفكر بالصورة.
- ٤- لعفيفي مطر في تشكيل صورته الشعرية بنية خاصة بدأت بالتعامل السهل البسيط مع الوجوه البلاغية المختلفة، ثم مالت إلى أن يحشد فيها تواسجات متنوعة لوجوه بلاغية متعددة، تتضافر كلها بعضها مع بعض لتشكيل الصورة العامة في نصه الشعري، يؤازر هذا التداخل تركيب مقابل في البنية التي بدأت بسيطة بلا تعقيدات تركيبية، ثم مالت إلى أن تكون أعقد عن طريق المتعلقات النحوية الكثيرة المرتبطة بركن أصلي في الجملة الأساسية؛ وهي المتعلقات التي تؤدي دورًا مزدوجًا في التركيب الدلالي، فقد ترسخ بعد الحقيقة في الجملة، أو قد ترشح بعد الاستعارة فيها، ثم يعود بعدها إلى الجملة الأصلية التي ابتداءً منها؛ وهو ما يتطلب جهدًا مقابلًا من القارئ في متابعه جملته والتواصل مع ما يطرحه في اللحظة التي تتحقق فيها المتعلقات النحوية والبلاغية التي يقدمها ويكمل بعدها صورته.
- ٥- تتقل المتعلقات النحوية والبلاغية التي تزيد الجملة تركيبًا، والصورة اتساعًا؛ مستوى تعامل الشاعر مع صورته إلى أفق آخر لا يمكن له الرجوع عنه أو التنازل

عنه؛ إذ تشبه هذه المتعلقة النحوية نتوءات ترفع خط سير القصيدة درجات يسيرة تؤدي إلى انفراجة أوسع في التشكيل العام للصورة كلها.

٦- بدأ تركيب أسلوب التشبيه عند عفيفي مطر معتمداً على البنية المعتادة للمضاف والمضاف إليه، أو المبتدأ والخبر، وتطور إلى أن جعل المبتدأ مضافاً مركباً من مجموعة صور بعضها مع بعض، والخبر ذاته صورة أخرى يحقق بها الضابط البلاغي في نقل التشبيه من صورة لأخرى كالمؤكد والتمثيل.

٧- ينجح استخدام الشاعر للحال بنوعيهما: الجامدة والموطئة في بنية التشبيه؛ في أن يجعل التشبيه ينقل لنا "معنى المعنى" لا المعنى فقط؛ وهو ما يزيد بعد الرمز والدلالة في الصورة.

٨- للشاعر ولع خاص بشبه الجملة في تركيبه الشعري، وهو يستخدمها إما ليرشح بها وجهاً صورياً أو ليحل بها مشكله دلالية، أو ليقرب لنا ميدان الدلالة في جملة.

٩- بدأت صورة الاستعارة في شعر عفيفي مطر بسيطة لا تتعدى الجملة الواحدة، لكنه مع تقدم المسيرة الشعرية مال إلى أن يحشد تداخلات لهذه الصورة كالترشيح والتجريد والتركيب المختلف والتواشج مع صور أخرى؛ لتأتي في نهاية الأمر وتشمل قصيدة كاملة.

١٠- أو يربط الشاعر بين ركني تركيب جملة الاستعارة: المبتدأ والخبر بأن يجعلهما تشبيهاً يقدم لخبره (ركن التشبيه) صورة استعارية تأتي صفة له؛ وهو ما يتكفل بخلق امتداد للصورة يتخطى بها حدود الجزئية إلى آفاق الكلية.

١١- هناك روافد أسهمت في إنتاج الصورة الشعرية لدى الشاعر؛ ففي البدايات نجد الحس الرومانسي وظلال بدر شاكر السياب التي يتخلص منها سريعاً ليخلص له صوته، فنجد مرادفات القرية، والقضايا المحيطة ونظراته الفلسفية، وثقافته المتنوعة التي جعلته يربط كل صراع بإطار فكري أعم وأشمل.

١٢- تعتبر مقولة: "استضى بشمسك أنت" هي الأفق الحاكم لمحاولات الشاعر التجريبية؛ إذ انتهجها بحثاً عن مساحة تخصه في اللغة والفكر والرؤية التعبيرية، فانعكس على طريقة هندسة قصائده وربطه بين العنوان العام والعناوين الداخلية، وجعله القصائد تتسلخ من إهاب بعضها كما يولد الصور في الجملة الواحدة، ويعود بعدها ليكمل قصيدته الأصلية، وعلى هذا الأساس نجد قصائد كاملة تشكل تداعيات لمقطع في القصيدة الأصلية، أو مقاطع كاملة تأتي هامشاً تفسيريّاً لسطر في متن القصيدة الأصلية، أو قصائد كاملة تكتب قراءة لقصيدة أخرى، أو لحظتي صوت وصدى يتوازيان في القصيدة نفسها.

المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعته:

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم

- الكتاب المقدس.

١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ت. محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ١٩٩١م.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة: محمد عفيفي مطر (٣ أجزاء)، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٨م.

٣- أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت: محمد عفيفي مطر، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٦م.

٤- أوائل زيارات الدهشة: محمد عفيفي مطر، دار شوقيات، القاهرة، ١٩٩٧م.

٥- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٢م.

٦- رباعيات الفرح: محمد عفيفي مطر، دار رياض الرئيس، لندن، ١٩٩٠م.

٧- رسوم على قشرة الليل: محمد عفيفي مطر، دار آتون القاهرة، ١٩٧٢م.

٨- كتاب الأرض والدم: محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٦م.

٩- من دفتر الصمت: محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٤م.

ثانياً: المراجع العربية:

١- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (جزءان): محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦م.

٢- أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.

- ٣- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: مجيد عبد المجيد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
- ٤- الأسلوب الأدبي بين الاتجاهين النحوي والبلاغي: صلاح عيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ٥- الإشارات الإلهية: أبو حيان التوحيدي، ت. عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٦- إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٤، ١٩٩٦م.
- ٧- الأصول البلاغية في كتاب سيبويه: أحمد سعد محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٩م.
- ٨- بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح: عبد المتعال الصعيدي، (ج ٣)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٦ / ١٩٩٦م.
- ٩- بنية القصيدة الجاهلية: ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.
- ١٠- التصوير الفني في القرآن الكريم: سيد قطب، دار المعارف، القاهرة ط ٣، د. ت.
- ١١- التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية: شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٢م.
- ١٢- الثابت والمتحول: أدونيس (٣ أجزاء)، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٦م.
- ١٣- جدلية الخفاء والتجلي: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.
- ١٤- الجملة في الشعر العربي: محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانكي، مصر، ١٩٩٠م.
- ١٥- الحداثة أخت التسامح: حلمي سالم، مركز القاهرة لحقوق الإنسان، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ١٦- الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: كمال أبو ديب، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ١٧- زمن الشعر: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م.
- ١٨- السيرة الذاتية في التراث: شوقي محمد المعامل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م.

- ١٩- الشاعر محمود سامي البارودي: تقديم وتعليق محمد عفيفي مطر، دار الفتى العربي، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ٢٠- شروخ في مرآة الأسلاف: محمد عفيفي مطر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.
- ٢١- الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر: إبراهيم منصور، طنطا، ١٩٩٦م.
- ٢٢- الشعر والصراع الأيديولوجي: محمد علي مقلد، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦م.
- ٢٣- الصورة الشعرية: صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٦م.
- ٢٤- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣م.
- ٢٥- الصورة الفنية في شعر علي الجارم: محمد حسن عبد الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
- ٢٦- الصورة في الشعر السوداني: حسن عباس صبحي، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
- ٢٧- الصورة في الشعر العربي: علي البطل، دار الأندلس، د. م، ط ٢، ١٩٨١م.
- ٢٨- في التركيب اللغوي: رجاء عيد، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ٢٩- قراءة جديدة لتراثنا النقدي (جزءان): مجموعة أبحاث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٠م.
- ٣٠- القول الشعري: منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
- ٣١- لسان العرب: لابن منظور: C.D.
- ٣٢- اللفظ والمعنى: بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، طارق النعمان، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٤.
- ٣٣- مسامرات الأولاد كي لا يناموا: محمد عفيفي مطر، الشارقة، الإمارات، ١٩٩٨م.
- ٣٤- المصباح المنير: للفيومي، المطبعة الأميرية، مصر، ١٩٠٩م.
- ٣٥- من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري: مراد عبد الرحيم مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٣٦- المورد: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٩٦م.



٣٧- النحو الوافي: عباس حسن (٤ أجزاء)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٣٨- النقد العربي: نحو نظرية ثانية: مصطفى ناصف، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠م.

ثالثاً: مراجع مترجمة:

١- الأعمال الشعرية الكاملة: إديث سودر جران، ت. محمد عفيفي مطر (بالاشتراك)، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢- التصور والخيال: ر. ل. بریت، ت. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٩٧.

٣- الشمس المهيمنة: إيليتس، ت. محمد عفيفي مطر، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٨.

٤- الصورة الشعرية: سي. داي. لويس، ت. أحمد نصيف الجناني (وآخرون)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

٥- علم اللغة النفسي: جودث جرين، ت. مصطفى التوني، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- فن التراجم والسير الذاتية: أندريه موروا، ت. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

رابعاً: رسائل مخطوطة:

١- ثنائية الحياة والموت في شعر عفيفي مطر: غادة محمد فتحي إبراهيم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م.

٢- الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر: عبد السلام سلام، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥، رسالة دكتوراة.

خامساً: مراجع أجنبية:

- 1- Al-Jurjani's Theory of poetic Imagery, K. Abu Deeb. PARIS. Phillips LTD, Warminster, Wilts, UK. 1979.
- 2- Qurtet of Joy: Poems by: Muhammad Afify Matar, Translated From Arabic by. Ferial Ghazoul and John Verlenden, University of Arkansas Press. 1997.
- 3- The Theme of Prometheus in English and Frensh, Literature, Lwis Awad, Ministry of Culture, Egypt 1963.



سادساً: دوريات مختلفة:

دوريات عربية:

- ١- إبداع (مجلة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:
 - ديوان في عنوان "كتاب الأرض والدم"، محمد عبد المطلب، إبريل ١٩٩٨.
- ٢- أدب ونقد (مجلة): حزب التجمع، القاهرة:
 - ثلاثة ملفات مختلفة، أعداد: إبريل ١٩٩١، يوليو ١٩٩١، وسبتمبر ١٩٩٥.
- ٣- الأقلام (مجلة): وزارة الثقافة، العراق:
 - اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، عبد السلام المسدي، العدد ٩، ١٩٨٣.
- ٤- ألف (مجلة): الجامعة الأمريكية، القاهرة:
 - أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافي، رمضان بسطواويسي، العدد (١١)، ١٩٩١.
 - الظاهرة الشعرية، العدد (٢١)، ٢٠٠١.
- ٥- الحياة (جريدة)، لندن:
 - الأعداد (٩٨١١) في ٣٠/١٠/١٩٨٩، (١٠٠٠٨ - ١٠٠٠٩) في ١٩، ١٩٩٠/٦/٢٠.
- ٦- سطور (مجلة)، القاهرة:
 - معلقة ماتادور الأبد، محمد عفيفي مطر، العدد (٤٠)، مارس ٢٠٠٠.
- ٧- فصول (مجلة) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة:
 - الحلم والكيمياء والكتابة: شاكر عبد الحميد، أكتوبر ١٩٨٦ - مارس ١٩٨٧.
 - فيض الدلالة وغموض المعنى: فريال غزول، إبريل ١٩٨١.
- ٨- الكرامل (مجلة): قبرص:
 - الشاعر ناقدًا، فريال غزول، العدد (١٧)، ١٩٨٥.

ب - دوريات أجنبية:

- 1- The Greek Component in the poetry and poetics of Muhammad Afifi Matar, Ferial J. Ghazoul, Journal Arabic literature XXV (1994), Leiden.
- 2- Quartet of Joy, Review Article, by: Okasha El-Daly, SESHAT, number 4., Autumn 2000.

